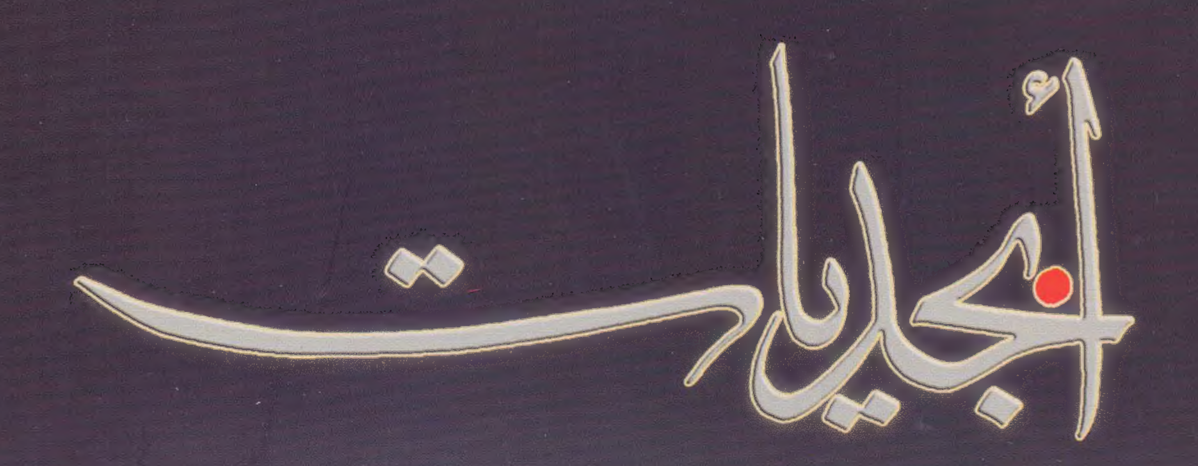
العدد السابع - ٢٠١٢



حولية سنوية مُحكمة تصدر عن مكتبة الإسكندرية، مركز الخطوط

ISSN 1687-8280



Issue No.7-2012

Scientific refereed annual journal issued by the
Bibliotheca Alexandrina, Calligraphy Center
ISSN 1687-8280

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

Abgadiyat



أبجديات

العـدد السابع - ٢٠١٢

حولية سنوية مُحكمة تصدر عن مكتبة الإسكندرية، مركز الخطوط



محتوى الأبحاث لا يعبر بالضرورة عن وجهة نظر مركز الخطوط



العـــدد السابع - ٢٠١٢



مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة– أثناء النشر (فان)

أبجديات. — ع٧ (٢٠١٢)– . — الإسكندرية : مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٢©.

مج. ؛ سم.

سنوي

'حولية سنوية محكمة تصدر عن مركز الخطوط، مكتبة الإسكندرية'.

١. الأبجدية — دوريات. ٢. الخط — تاريخ — دوريات. ٣. النقوش — تاريخ — دوريات.

أ– مكتبة الإسكندرية. مركز الخطوط.

ديوي –٤١١,٠٩ ٢٠١٢٣٠٧٨٧٢

تدمك 1687-8280

ISSN 1687-8280

رقم الإيداع بدار الكتب: 2012307872

طبع بالشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع (المطبعة الأمنية) – جمهورية مصر العربية

١٠٠٠ نسخة

الهيئة الاستشارية

المحتـــوى

قواعد النشر

التقديم الأولي للمقالات

تقدم المقالات من ثلاث نسخ ليتم تقييمها ومراجعتها، ويتم في ذلك اتباع قواعد النشر المنصوص عليها في *Chicago Manual of Style* مع إدخال بعض التعديلات التي ستذكر فيما يلي:

التقديم النهائي للمقالات

- يقدم النص النهائي بعد إجراء التعديلات التي تراها لجنة المراجعة العلمية وهيئة التحرير، على قرص ممغنط، مع استخدام برنامج الكتابة MS Word وبنط ١٢ للغات الأجنبية، وبنط ١٤ للغة العربية.
- تقدم نسخة مطبوعة على ورق A4، أو ورق Standard American، وتكون الكتابة على أحد الوجهين فقط، وتترك مسافة مزدوجة بين السطور وهوامش كبيرة، مع عدم مساواة الكلام جهة الهامش الأيسر.
- يراعى عدم استخدام أنماط متعددة وأبناط مختلفة الحجم.
- لا تُستخدم ألقاب مثل .Dr أو .Prof سواء في داخل النص أو الحواشي أو عند كتابة اسم المؤلف.
- تكون جميع الأقواس هلالية مثل: (   ).
- تستخدم علامات التنصيص المفردة دائمًا مثل: ‘   ’.
- يجب تجنب استخدام العلامات الحركية عند كتابة كلمات عربية باللغة الإنجليزية.
- تكتب أرقام القرون والأسرات بالحروف مثل القرن الخامس، الأسرة الثامنة عشرة.
- تستخدم الشرطة الصغيرة بين التواريخ أو أرقام الصفحات (١٢٠–١٣٠).

البنط

- يتم تزويد هيئة التحرير بأي نوع من الخط غير القياسي أو غير التقليدي على قرص ممغنط منفصل.

الحواشي السفلية

- تكتب الحواشي كحواش ختامية في صفحات مستقلة ملحقة بالنص، وتترك مسافة مزدوجة بين السطور.
- تكون أرقام الحواشي مرتفعة عن مستوى السطر ولا توضع بين قوسين.
- لا يتضمن عنوان المقال أية إشارة إلى حاشية، وإذا كان هناك احتياج لإدراج حاشية بغرض تقديم الشكر وما إلى ذلك يوضع في العنوان علامة النجمة × وتكون قبل الحاشية قبل رقم ١.

الملخص

- يقدم ملخص (بحد أقصى ١٥٠ كلمة) وذلك في مقدمة المقال، ويستخدم الملخص في استرجاع المعلومات ويكتب بحيث يمكن فهمه إذا ما تمت قراءته منفصلاً عن نص المقال.

الاختصارات

- بالنسبة لاختصارات أسماء الدوريات والحوليات يتبع في ذلك اختصارات

Bernard Mathieu. *Abréviations des périodiques et collections en usage à l'IFAO*, 4ème éd. (Le Caire, 2003).

ويمكن الحصول عليها من الموقع: www.ifao.egnet.net

- يمكن استخدام الاختصارات الخاصة بعد أن تذكر بالكامل في العناوين التي يشار إليها كثيرًا في المقالات الفردية، ويمكن أيضًا استخدام الصيغ المقبولة (المتعارف عليها)، مثل القاموس الطوبوغرافي Moss and Porter يكتب PM (بخط غير مائل). وتكتب المراجع الأخرى كالآتي:

مقال في دورية يُكتب المرجع لأول مرة

J.D. Ray. 'The Voice of Authority: Papyrus Leiden I 382', *JEA* 85 (1999), 190.

وإذا تكرر يُكتب:

Ray, *JEA* 85, 190.

مقال أو فصل في كتاب لعدة مؤلفين

Mathieson. 'Magnetometer Surveys on Kiln Sites at Amarna', in B.J. Kemp (ed.), *Amarna Reports* VI, *EES Occasional Publications* 10 (London, 1995), 218-220.

وإذا تكرر يُكتب:

Mathieson, in Kemp (ed), *Amarna Reports* VI, 218-220.

مثال آخر:

A.B. Lloyd. 'The Late Period, 664-323 BC', in B.G. Trigger, B.J. Kemp, D. O'Conner and A.B. Lloyd, *Ancient Egypt: A Social History*, 279-346 (Cambridge, 1983), 279-346.

وإذا تكرر يُكتب:

Lloyd, in Trigger *et al.*, *Ancient Egypt: A Social History*, 279-346.

الكتب العلمية

E. Strouhal. *Life in Ancient Egypt* (Cambridge, 1992), 35-38.

وإذا تكرر يُكتب:

Strouhal. *Life in Ancient Egypt*, 35-38.

مثال آخر:

D.M. Bailey, *Excavations at el-Ashmunein* V., *Pottery, Lamps and Glass of the Late Roman and Early Arab Periods* (London, 1998), 140.

وإذا تكرر يُكتب:

Bailey, *Excavations at el-Ashmunein*, V. 140.

المراجع العربية

عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة (القاهرة، 1998)، 92.

وإذا تكرر يُكتب:

عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، 96-94.

سلسلة المطبوعات

W.M.F. Petrie, *Hyksos and Israelite Cities, BSAE* 12 (London, 1906), 37 pl. 38. A, n° 26.

وإذا تكرر يُكتب:

Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, 37 pl. 38. A, n° 26.

الرسائل العلمية

Joseph W. Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosrt III: A Study of Middle Kingdom State Activity and the Cult of Osiris at Abydos* (Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1996), 45-55.

وإذا تكرر يُكتب:

Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosrt III*, 45-55.

الوسائل الإلكترونية

- عند الإشارة إلى مادة علمية موجودة في موقع على الإنترنت يفضل الإشارة إلى النسخة المطبوعة، فإذا لم تتوفر هذه المعلومات، لابد من ذكر معلومات كافية عن الموقع حتى يتمكن القارئ من مطالعته بسهولة، مثل:

http://www.mfa.org/artemis/fullrecord.asp?oid=36525&did=200

أو يمكن الإشارة إليها بطريقة أفضل، انظر acc.19.162 في www.mfa.org/artemis

- عند الإشارة إلى دوريات على الإنترنت أو أسطوانات (CD)، انظر الفصل الخاص بهذا في كتاب:

Chicago Manual of Style.

- لابد من ذكر الحروف الأولى من اسم الكاتب وتفاصيل النشر الأخرى، بما في ذلك عنوان المقال بالكامل واسم السلسة ورقم الجزء عند الإشارة إليه للمرة الأولى، أما بعد ذلك فقط فيذكر اسم العائلة ويذكر العنوان باختصار، ويجب تجنب استخدام مصطلحات مثل: Ibid, Op.cit, Loc.cit. كما تجب الإشارة إلى رقم الصفحة بالتحديد وليس فقط إلى المقال ككل.

الصور

- تقدم الصور والأشكال ممسوحة مسحًا ضوئيًا بدقة 300 نقطة على الأقل، وتكون الصور محفوظة في ملفات نوع TIFF.
- لا يزيد حجم الصور عن ثلث حجم البحث.
- تقدم الصور على (CD) منفصل، ولا ترسل بالبريد الإلكتروني.

تعليقات الصور والأشكال

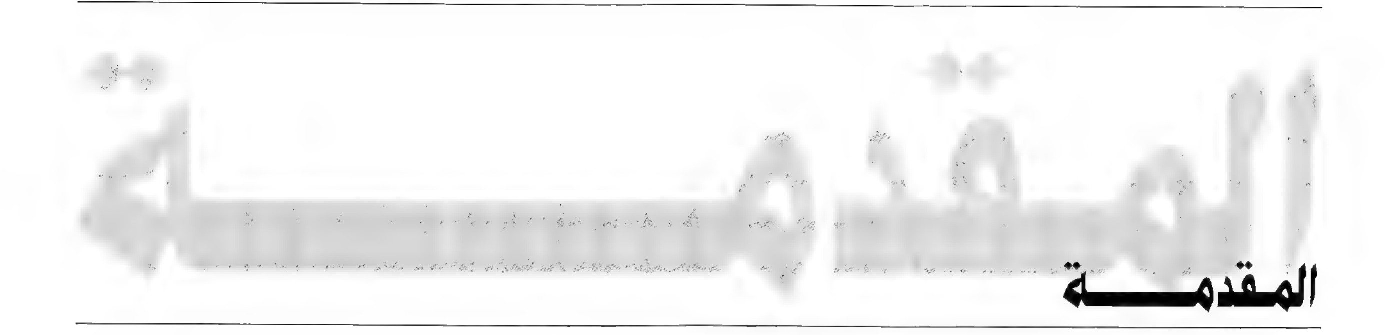
- لابد من التأكد من صحة التعليقات وأن تكتب في ورقة منفصلة وتكون المسافة بين السطور مزدوجة، وتقدم على قرص ممغنط مع النسخة النهائية للمقال.
- لابد أن تحمل الصور والرسومات المقدمة للنشر اسم الكاتب، ورقم الصورة، أو الشكل مكتوبًا بوضوح على الخلفية أو على (CD).

حقوق الطبع

- تقع المسئولية على كاتب المقال في الحصول على تصريح باستخدام مادة علمية لها حق الطبع، وهذا يشمل النسخ المصورة من مواد تم نشرها من قبل.
- أصول الأبحاث والمقالات التي تصل إلى الحولية لا ترد أو تسترجع سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترفق مع البحث سيرة ذاتية مختصرة عن الكاتب.

للمزيد يرجى الاطلاع على:

http://www.bibalex.org/calligraphycenter/abgadiyat/static/home.aspx



المقدمـــة

تشهد حولية أبجديات مع صدور هذا العدد تحولاً كبيرًا في مسيرتها العلمية حين وقَّعت مكتبة الإسكندرية اتفاقية مع دار النشر 'بريل' في هولندا على طباعة وتوزيع حولية أبجديات على مستوى العالم. ولاشك أن دار النشر 'بريل' من أهم دور النشر العالمية التي تهتم بنشر وطباعة الإصدارات العلمية الرصينة؛ حيث تمتد فروعها في أمريكا الجنوبية، والصين، وأوروبا، وشمال إفريقيا.

تستمر حولية أبجديات– وهي الحولية الوحيدة المتخصصة على مستوى العالم في مجال النقوش والكتابات– في نشر أحدث الاكتشافات الأثرية الحديثة في مجال النقوش، وكذلك في التعريف بأحدث التقنيات الحديثة في حفظ النقوش وتوثيقها.

ولقد كانت الدقة في عملية انتقاء الأبحاث العلمية المنشورة وتحكيمها تحكيمًا علميًّا دقيقًا من خلال مجموعة من الباحثين الأكاديميين، وكذلك تحقيقها من كافة المناحي اللغوية والبنيوية بصورة من شأنها أن تجعل هذا الإصدار يليق بكونه أهم الإصدارات العلمية لمركز الخطوط بمكتبة الإسكندرية.

يضم العدد السابع من أبجديات أربع عشرة ورقة بحثية؛ منها ثمان ورقات بحثية باللغة العربية، وست أخرى باللغة الإنجليزية. وقد تنوعت المحتويات العلمية لهذه الموضوعات من حيث الحيز المكاني الذي تناولته والفترة التاريخية؛ فمنها ما تناول الكتابات والخطوط على العمائر الدينية ودلالاتها في عصور مختلفة، كما تناول أيضًا بعضها مجموعة من الدلائل النصية لمجموعات من اللوحات الأثرية المصرية القديمة، وغيرها من الموضوعات التي بُذل فيها العناء الشديد من بحث وتأصيل لمادة علمية اتسمت بكونها فريدة من حيث التناول لأول مرة ونشرها من خلال منبر أبجديات الذي تبنى سياسة أن تكون هذه الحولية منبرًا لكافة الباحثين بكافة تنوعاتهم العلمية ودرجاتهم في السلم البحثي.

وفي النهاية أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى فريق العمل كافة لما بذله من مجهود مضنٍ في سبيل تحقيق رسالة مركز الخطوط وإخراج هذا العدد على الصورة التي تليق بإصدارات مركز الخطوط بصفة خاصة ومكتبة الإسكندرية بصفة عامة.

أحمد منصور

نائب مدير مركز الخطوط

ملاحظات على لوحة پا-سر
رقم ٤٣٦٤٩ بسجل الدخول بالمتحف المصري بالقاهرة
Observations on Paser Stela no. 43649 in the Egyptian Museum, Cairo

عبد الواحد عبد السلام إبراهيم*

Abstract

The stela of Paser, which the Cairo Museum possesses (JdE 43649), is one of the most important religious documents ever found in Egypt. It was unearthed in Abydos, but the exact provenance is unknown. The stela is a limestone of very mediocre quality, and measures 54×35 cm. It was purchased in Balliana, the market town of the Abydos region. The inscriptions and representations are somewhat carelessly incised. It is the single document which provides the greatest information on the cult of King Nebhepetre Ahmose I at Abydos. A good photograph is reproduced of G. Legrain "Un miracle d'Ahmès Ier à Abydos sous le règne de Ramsès II.", in ASAE 16, 1916. It describes a land dispute put before the barque oracle of the deified Nebpehtyre Ahmose I, in the Year fourteen of the King Ramses II of the Nineteenth Dynasty, some two-hundred-and-thirty-five years following the death of Nebpehtyre Ahmose I. The names and titles of the priests and priestesses serving the cult of King Nebpehtyre Ahmose I are found on a variety of objects from Abydos, spanning the period from the early Eighteenth Dynasty into the reign of King Ramses II of the Nineteenth Dynasty. The activity of an oracle cult of the deified King during the Ramesside Period implies that significant transformations to the nature and practice of Ahmose's worship had taken place over time at Abydos. Perhaps the oracles are the best illustrations of the interest which the deity was believed to take in human affairs. The oracles also show how the Egyptians almost forced their gods to abandon a passive attitude towards men and to reveal their will, advice or knowledge. This was through the intermediary of the statue of the god which was asked questions, though more than one case is related where the initiative was from the god himself. Strangely enough, the practice of approaching the god and consulting him appears relatively late in Egypt, the first known instances dating from the New Kingdom. It is not necessary to conclude from this, as has sometimes been done, that the practice was originally unknown to Egypt, and was introduced from abroad. On the contrary, consultation with the god is the natural outcome of man's reasoning, and the rather original technique which the Egyptians devised for this purpose suggests that oracles in Egypt were of native origin. The first reference to the divine being manifested is probably that made by King Tuthmosis III, who relates how, when he was still a boy, the god Amun, in the course of a procession of his statue round the temple, noticed him and halted.

الارتفاع: ٥٤ سم.

العرض: ٣٥ سم.

المادة: حجر جيري.

المصدر: أبيدوس، وإن لم يُعرف بالتحديد مكان العثور عليها بأبيدوس.[١]

المكان الحالي: المتحف المصري، رقم ٤٣٦٤٩ بسجل الدخول.

صاحب اللوحة: هو الكاهن المُطهر لأوزير المدعو 'پا-سر'. ومن المعروف أن هذا الاسم كان شائعًا في عصر الدولة الحديثة بداية من عصر الأسرة الثامنة عشرة، إلا أنه كان أكثر شيوعًا في عصر الرعامسة (الأسرتان التاسعة عشرة والعشرون). وقد لاحظ الباحث أن هذا الاسم قد حمله العديد من الشخصيات التي شغلت مناصب عليا في الدولة، كما حمله كذلك من هم أقل منزلةً،[٢] ويبدو أن صاحب اللوحة كان من هذه الفئة الأخيرة، ويؤكد ذلك لقبه: *wꜥb n Wsir* 'الكاهن المُطهر للإله أوزير' المثبت باللوحة، فمن المعروف أن فئة الكهنة المطهرين كانوا في أدنى وظائف السلك الكهنوتي، وطالما أنه لم يُثبت باللوحة سوى هذا اللقب، فإنه بلا شك أكبر ألقاب صاحب اللوحة، وهو ما يشير إلى أنه ليس تلك الشخصية الشهيرة الذي شغلت منصب الوزير في عهد 'رعمسيس' الثاني.

الدراسات السابقة: لاحظ الباحث أنه بالرغم من تعدد الدراسات التي أشارت إلى هذه اللوحة – كما سيوضح الباحث – إلا أن أيًا من هذه الدراسات لم يُقدم دراسة مُتكاملة لهذه اللوحة، فمنها ما اقتصر على اقتباس بعض الجمل الواردة بنص اللوحة في سياق دراسة موضوعات أخرى – كما فعل Clère – بينما اقتصرت دراسات أخرى على وصف المنظر المدون بالقسم العلوي للوحة في سياق دراسة موضوع الوحي مثل: Roeder.

كما أن الدراسات التي قدمت ترجمة لنص اللوحة لم تُقدم شروحًا أو تفسيرات للشخصيات الممثلة بها أو تُقدم حلولاً لبعض ما غمض من علاماتها أو بعض كلماتها سواء فيما يتعلق بقراءتها أو ترجمتها مما كان يستلزم الوقوف عنده. وهو ما دفع الباحث إلى دراسة اللوحة لتقديم دراسة مُتكاملة تشمل تحليلًا فنيًا ولُغويًا لها، محاولاً تقديم حلول لبعض ما اختُلف فيه. خاصة وأن معظم الدراسات التي تناولت اللوحة قديمة إلى حد كبير مثل دراسة كل من: Moret, Legrain.

فكان أول من قام بنشر هذه اللوحة Legrain وذلك في عام ١٩١٦ بمجلة المجلس الأعلى للآثار (مصلحة الآثار آنذاك) بالعدد السادس عشر منها، وذلك تحت عنوان:

G. Legrain, 'Un miracle d'Ahmès 1er à Abydos sous le règne de Ramsès II', *ASAE* 16 (1916), 161-170.

وقد قدم ترجمة لنص اللوحة مع بعض التعليقات المقتضبة. كما أشار إلى هذه اللوحة كتاب: PM V, 93 حيث ذُكِرَ أنه قد عُثِرَ عليها في منطقة أبيدوس، وذكر أنه يصعُب تحديد مكان العثور عليها بدقة. كما علّق عليها Moret بمقاله:

A. Moret, 'Un jugement de dieu au cours d'un procès sous Ramsès II', *CRAIBL* (1917), 157-165.

ثم قدم لها Roeder ترجمة بكتابه:

G. Roeder, *Kulte, Orakel und Naturverehrung im alten Ägypten* (Stuttgart, 1960), 238-241, Pl.17.

كما ترجمها Wilson في:

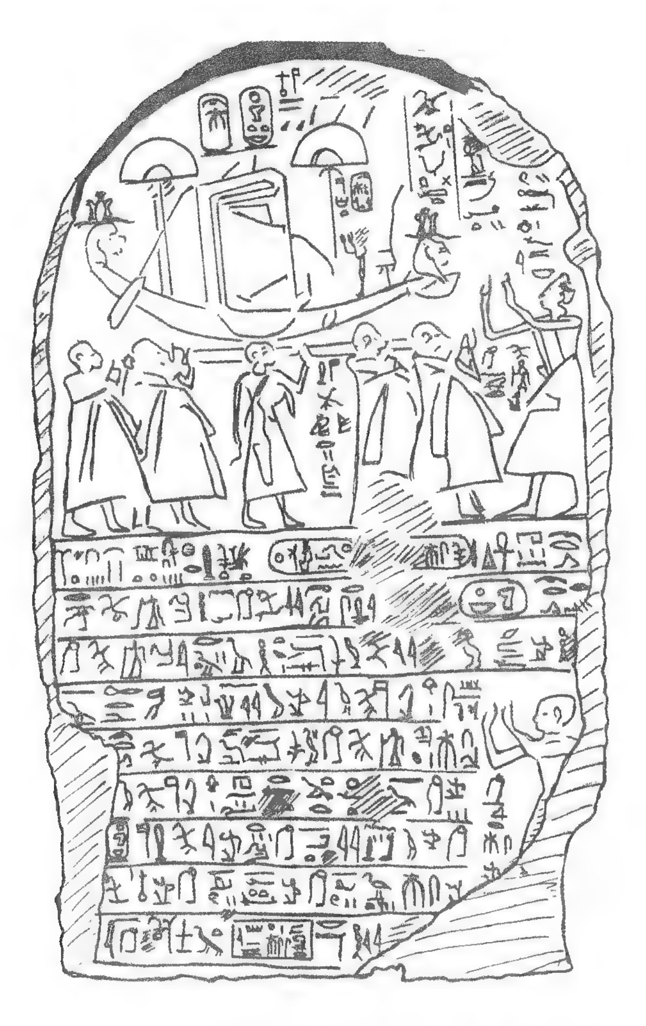
J. Wilson, 'A Divine Oracle through Visible Sign', in: J. Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*, 2ed edition, (Princeton, 1955), 448.



لوحة 'پا–سر' رقم ٤٣٦٤٩ بسجل الدخول بالمتحف المصري بالقاهرة نقلًا عن:
G. Roeder, *Kulte, Orakel und Naturverehrung im alten Ägypten*, PL. 17.

في حين علق Clère على التعبير: *mḥ ỉb.f ỉm.k* الذي ورد فوق أحد الشخصيات المُصوَّرة بمنظر القسم العلوي، وقارنه بتعبير آخر ورد بأنشودة خاصة بالملك 'أمنحتپ' الأول.

J.J. Clère, 'La légende d'une scène d'oracle', in: Wolfgang Helck (ed.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70, Geburtstag am 20. August 1967* (Wiesbaden, 1968) 45-49.





رسم تخطيطي للوحة السابقة.



الوصف العام للوحة

لوحة مستديرة من أعلى، تنقسم إلى قسمين: العلوي منهما يشغله منظر للقارب المُقدس للإله 'نب–پحتي–رع' أحمس الأول، يحمله مجموعة من الكهنة. بينما خُصص القسم السفلي للنص الرئيسي الذي يتكون من تسعة أسطر أفقية تُقرأ من اليسار لليمين.

ويعرض مضمون النص لدور الإله 'نب– پحتي –رع' (أحمس الأول) في الفصل – عن طريق الوحي – في نزاع على قطعة أرض بين صاحب اللوحة المدعو 'پا–سر' وكاهن يُدعى 'ثاي'. وهو ما يؤكد أن الملك 'أحمس' الأول – أول ملوك الأسرة الثامنة عشرة – نُظِرَ إليه بداية

من الأسرة التاسعة عشرة على أنه أحد الآلهة التي يُستصدر منها الوحي، هذا بجوار العديد من آلهة الوحي التي عُرِفَت في مصر القديمة مثل: 'باستت'، 'بس'، 'خنوم'، و'حمن'، و'حور'، و'إيزة'، و'نيت'، و'پتاح'، و'واچيت'.[٣]

دراسة خطية لنص اللوحة

استُخدِم في كتابة نص اللوحة خط هيروغليفي سريع يجنح إلى الهيراطيقية في بعض علاماته، فقد رُسِمَت بعض علاماته دون إظهار التفاصيل الكاملة لها، مما جعلها في موضع وسط بين الهيروغليفية والهيراطيقية ومن هذه العلامات:

العلامة بنص اللوحة	العلامة الهيروغليفية المقابلة لها	رقم السطر
		٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧
		٢، ٨
		٢، ٣
		٢، ٥
		٧
		٣
		٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩
		٤، ٥
		٦

الأهمية الحضارية للوحة

تضمنت اللوحة مجموعة من الإشارات الحضارية الهامة على مستوى الحياة الدينية والقضائية والفنية كذلك.

وتتمثل الأهمية الدينية في التأكيد على عبادة الملك 'أحمس الأول' في عصر الأسرة التاسعة عشرة، وهو ما ينوِّه إلى تقليد عبادة الأسلاف الذي عُرِفَ لدى المصري القديم. أضف إلى ذلك أن تصوير الملكة 'أحمس نفرتاري' زوج الملك 'أحمس' الأول أمام مقصورته – كما سيلي تفصيله – ربما يحمل في ذاته إشارة إلى قيامها بدور الكاهنة لزوجها الإله.

أما عن الأهمية القضائية للوحة فيشير إليها كل من المنظر الممثل بقسمها العلوي فضلاً عن نصها، فكلاهما يؤكد وجود المحاكم القضائية التي عُرِفَت عند المصري القديم بمحكمة الوحي التي كان يتولى فيها الإله الفصل في بعض القضايا التي تنشب بين المتنازعين، وهو ما عُرِفَ منذ الأسرة التاسعة عشرة.[٤]

أما عن الأهمية الفنية للوحة فيمثلها المنظر المصور بقسمها العلوي، ويصور القارب المُقدس لأحمس الأول، وهو إضافة إلى رصيد المناظر التي تمثل القوارب المقدسة للآلهة عامة، ولهؤلاء المُختصين في الفصل بين المتنازعين خاصة.

القسم العلوي من اللوحة

يشغل هذا القسم منظر للقارب المُقدس للإله 'نب–پحتي–رع' (أحمس الأول)، يحمله أربعة من الكهنة يتجهون إلى الجهة اليمنى. وقد كُتِبَ فوق مقصورة القارب في ثلاثة أسطر رأسية من اليمين لليسار:

(١) (٢) (٣)

(١) *nṯr nfr nb t3wy* (٢) *Nb-pḥty-Rᶜ*

(٣) *Iᶜḥ-ms*

'الإله الطيب، سيد الأرضين، نب– پحتي –رع، أحمس[أ]'.

ويوجد فوق القارب في جهته اليمنى في مواجهة مقصورة الإله منظر للملكة أحمس نفرتاري[ب] واقفة ممسكة بيديها اثنين من الصلاصل، بينما كُتِبَ فوقها في سطرين رأسيين من اليسار لليمين:

(١) (٢)

ḥmt-nṯr (١) *Iʿḥ-ms-nfrt-iry* (٢)

(١) زوجة الإله (٢) أحمس نفرتاري.(ج)

ويقف في الناحية اليُمنى رجل مواجهًا للقارب ومتجهًا للناحية اليُسرى التي يوجد بها القارب رافعًا كلتا يديه في وضع التعبد. وكُتِبَ أمامه لقبه واسمه في سطرين رأسيين من اليسار لليمين:

(١) (٢)

wʿb n Wsir (١) *P3-sr* (٢)

(١) كاهن أوزير المُطهر (٢) پا–سر.(د)

بينما كُتِبَ فوقه في سطرين رأسيين من اليسار لليمين ابتهال وجهه لوزير لم يذكره باسمه، وإنما أشار إليه بلقبه *ṯ3ty* أي 'الوزير'، فنقرأ:

(١) (٢)

(٣)

p3 ṯ3ty wpi m3ʿt (١) *n m3ʿty* (٢)

[rš].wy mḥ ib.f im.k (٣)

'(١) يا أيها الوزير الذي يُقرر ما هو حق، (٢) لرجلٍ عادل (٣) ما [أسعد] من يثق بك (حرفيًا: يملأ قلبه بك)'.ه

ويُلاحظ أن حجم شكل پا–سر هنا يفوق ارتفاعه ارتفاع حملة القارب المُقدس المصور أمامه. وهو ما يُعد وسيلة للتعبير عن علو مكانته الاجتماعية مقارنة بحملة القارب، أو أن ذلك ضرورة فنية لجأ إليها الفنان؛ لكي يجعل وجه پا–سر في مستوى القارب المقدس، خاصة وأنه في وضع تعبد لهذا القارب، وهو ما يُحقق قدرًا من التفاعل بين المُتعبِد والمُتعبَّد له. وهو ما لم يكن ليتحقق لو رُسِمَ شكل پاسر بنفس ارتفاع حملة القارب الذين أمامه.

ويتوسط حملة القارب الأربعة منظر لكاهن يتجه للجهة اليمنى – التي يقف فيها الوزير پا–سر– رافعًا يده اليسرى في حين تتدلى اليمنى إلى جانبه، بينما كُتِبَ أمامه اسمه ولقبه في سطر رأسي يُقرأ من اليمين لليسار: *ḥm-nṯr P3-irw* *m3ʿ-ḫrw* 'الكاهن پا–إرو(هـ) صادق الصوت'.(و) ويوجد في أسفل اللوحة جهة اليمين منظر لرجل يرفع يديه في وضع التعبد، وكُتِبَ أسفل يديه: *wʿb n Wsir Ms* الكاهن المُطهر لأوزير، (المدعو) 'مس'.

النص الرئيسي للوحة

(1) ...

(2) ...

(3) ...

(4) ...

(5) ...

(6) ...

(7) ...

(8) ...

(9)

الدلالة الصوتية

(1) ḥ3t-sp 14 3bd 2 3ḫt sw 25 ḫr ḥm nsw-bity <Wsr-M3ʿt-Rʿ-stp-n-Rʿ> s3-Rʿ <[Rʿ]-ms-sw- [mry-Ỉmn]> di.w ʿnḫ hrw n sprw (2) ỉrw n wʿb P3-sr ḥnʿ wʿb Ṯ3y r smỉ //// Nb-pḥty-Rʿ sprw ỉrw n (3) wʿb p3-sr ỉr t3 3ḥt ns- sw Ṯ3y s3 Sḏm-n.f ḥn[ʿ] (4) n3-n ḫrdw n Ḥ3yw, ỉw p3 nṯr ḥr smnt (5) //// spr.n p3 nṯr m-ḏd ns-sw wʿb P3-sr s3 Ms (6) //// ỉw p3 nṯr ḥr hny r ʿ3t wrt ḫft-ḥr n3-n wʿbw (7) //// Nb-pḥty-Rʿ ḥm-nṯr P3-ỉrw wʿb n ḥʿt Ynḏbw wʿb (8) [n ḥ3t] Ṯ3- nfr wʿb n Pḥwy Nḫt wʿb n pḥwy Ḏḥwty-ms (9) [ỉrw] ỉn wʿb sš-ḳd n t3 ḥwt Mry-Ỉmn-Rʿ-ms-sw-m-pr-Wsỉr Nb-mḥyt

الترجمة

'(١) العام الرابع عشر، الشهر الثاني من فصل آخت، اليوم الخامس والعشرون،(ز) تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، وسر–ماعت–رع–ستب–ان–رع ، ابن رع رعمسيس فليُعطى الحياة. يوم(ح) الدعوى(ط) (٢) المرفوعة بواسطة الكاهن پا–سر والكاهن ثاي ليحتكما [أمام] 'نب–پحتي–رع'. دعوى مرفوعة بواسطة (٣) الكاهن 'پا–سر'.(ي) بخصوص هذا الحقل، هل هو يخص 'ثاي'(ك) بن 'سجم–ن–ف' مـ[ـع] (٤) أبناء 'حايو'؟ (لكن) مكث(ل) (٥) الإله (محله) = (أي: رفض). [عندئذ] تقدم صوب الإله، قائلاً: هل يخص الكاهن 'پا–سر' بن 'مس'؟ (٦) (عندئذ) تقدم الإله (أي: وافق)(م) مؤكدًا بشدة، أمام كهنة [الإله] 'نب–پحتي–رع' (وهم): (٧) الكاهن 'پا–إرو'، والكاهن(الحامل) [الأمامي] (للقارب المدعو) 'ينجبو'، (٨) والكاهن (الحامل) الأمامي (للقارب المدعو) 'ثا–نفر'، والكاهن (الحامل) الخلفي (للقارب المدعو) 'نخت'، والكاهن (الحامل) الخلفي (للقارب المدعو) 'چحوتي–مس'. (٩) أُنجِزَت (هذه اللوحة) بواسطة الكاهن المطهر(ن) ورسَّام معبد رعمسيس الثاني في ضيعة أوزير (المدعو) 'نب–محيت'.

التعليق

(أ) يوجد بخرطوش الملك أحمس الأول فراغ بعد علامة به ما يُشبه الشرطة المائلة، أو هي بمثابة خدش بالخرطوش. وربما لا يحتوي الخرطوش بالفعل سوى على العلامتين المذكورتين، إلا أن الفنان لضرورة تحقيق نوع من التناسق بين خرطوشي الملك ترك هذه المساحة الخالية بالخرطوش حتى يتناسب حجمًا مع الخرطوش الآخر.[٦]

(ب) يُعد تصوير الملكة بهذه الكيفية دلالة على أنه نُظِرَ إليها على أنها كاهنة لزوجها الإله، ومن ثم فإن تصويرها أمام مقصورته أمر له ما يُبرره، وإن كان من غير المألوف النظر إلى زوجات الملوك الآلهة على أنهن كاهنات لأزواجهن.

(ج) أورد Legrain خرطوش الملكة أحمس نفرتاري هكذا: [٧] فيبدو أنه لم يستطع تمييز كل علامات الخرطوش، هذا في حين أن Kitchen قد أورد علامات الخرطوش هكذا: ،[٨] ويُلاحظ أن الخرطوش بهذه الكتابة ينتهي بالعلامة: وهي علامة لم يُسجلها Gauthier في كتابه عن الأسماء الملكية في نهاية

هذا الاسم على الإطلاق، وربما هي اختصار لكلمة *iry* وربما يكون ما اعتبره Kitchen علامة: في آخر الاسم[٩] إنما هي علامة الرجل الذي يُنطق *iry*[١٠] ومن ثم فربما تكون كتابة الخرطوش هكذا: ولكن يقف ضد هذا الاحتمال أن اسم هذه الملكة لم يرد على الإطلاق بهذه العلامة.

(د) يُلاحظ أن كلًّا من Legrain و Kitchen قد أوردا مُخصص اسم 'پا–سر' هكذا: .[١١] ويرى الباحث أنها علامة غريبة؛ لأنها تمثل الشكل العام لرجل مُقدس بدون لحية، وهو ما لم يستخدمه المصري القديم على الإطلاق، فدائمًا ما تمثل هذه العلامة رجلاً بلحية . وإن لاحظ الباحث أنه يوجد فوق ركبة الرجل الذي استخدم كمخصص لاسم 'پا–سر' ما يُمكن أن يكون أثرًا لعلامة رأسية غير واضحة المعالم . وفي كل الأحوال، فإن وضع هذا المُخصص في نهاية اسم پا–سر يعتبر أمرًا غريبًا، إذ لم يكن إلا كاهنًا مطهرًا للإله أوزير، ولكن ربما أراد الكاتب أن يُعطي له –إما طواعيةً منه أو بناء على رغبة 'پا–سر' – قدرًا من التبجيل. هذا في ضوء أن معظم صور كتابة هذا الاسم لم يرد بها هذا المُخصص.[١٢] وإن كُتبَ اسم پا–سر في النص الرئيسي المدون بالقسم السفلي لهذه اللوحة بالمُخصص: بشكل واضح.

(هـ) يُلاحظ أن اسم هذا الرجل ورد بالنص الرئيسي المدون بالنصف السفلي لهذه اللوحة هكذا: بما يعني أن الكاتب وضع له ثلاث شرط رأسية ا ا ا بدلاً من شرطتين ا ا، ومن ثم فيجب أن يُقرأ تبعًا لذلك *p3-iw* وهو ما يؤكد أن القراءة الصحيحة للاسم هي *P3-iw*. ويُلاحظ أن Ranke لم يورد في كتابه هذه القراءة، فالشائع عنده *P3-iry*.[١٣]

(و) يُوحي نعت هذا الكاهن بـ *m3ʿ-ḫrw* 'صادق الصوت' أنه رجل متوفى وذلك في ضوء أن هذا النعت كان خاصًّا بالأموات في مصر القديمة، يلي غالبًا أسماءهم.[١٤] ومن ثم فإن تصويره هنا يُعد أمرًا غريبًا، اللهم إلا إذا كان أحد شهود الفصل في هذا النزاع أثناء حياته، ومن ثم فقد ارتأى 'پا–سر' أن يثبت ذلك ربما كوسيلة من وسائل التوثيق أو إثبات الحق.

(ز) هناك اختلاف حول قراءة رقم اليوم ؛ فهناك من لم يتردد في قراءته ٢٥.[١٥] في حين أن هناك من قرأه ١٤ واضعًا في الاعتبار احتمالية قراءته ٢٥.[١٦] ولقد دفعه إلى القراءة ١٤ أن علامة الرقم ١٠ الموجودة أعلى هذا الرقم قد رُسِمَت جهتها اليمنى ممتدة لأسفل مُقارنة بجهتها اليسرى، ولكنه أغفل وجود العلامة ∩. ويرى الباحث أن ما اعتُبر امتدادًا مُبالغًا فيه في الجهة اليمنى للعلامة التي تمثل الرقم ١٠ ما هو إلا دمج غير مقصود من الكاتب بين العلامتين: ، في حين رسمت العلامة الأخرى التي تمثل أيضًا رقم ١٠ أصغر حجمًا هكذا: ∩ بطريقة جعلتها تكاد تكون غير منظورة.

(ح) يُمثل صورة كتابة كلمة *hrw* بالنص إشكالية نتيجة لعدم وضوح العلامات المدونة أسفل العلامة: والتي يرى Kitchen احتمالية كونها هكذا: أو هكذا: [١٧] ولهذا فقد ترجمها بتردد 'في هذا اليوم'.[١٨] بما يعني أنه قرأها: *hrw pn* وإن لم ينف إمكانية قراءتها *h(r)w n* لتكون مُضافًا وأداة إضافة. ويبدو أن الذي دفعه إلى ذلك أن الشرطتين الوسطى واليُمنى قد نُقشتا بشكل يوحي بما ترجمه. ويرى الباحث أنه لا توجد إشكالية لغوية في قبول صورة الكتابة فهو أمر مقبول شكلاً.

(ط) هناك من اعتبر كلمة: *spr* مصدرًا بمعنى 'وصول'، ومن ثم فقد ترجمها مع ما قبلها 'يوم

وصول'.[١٩] ويرى الباحث أن السياق الواردة به كلمة يجعلها أقرب للمعنى: 'شكوى' أو 'دعوى قضائية'، وأنها في سياق الجملة: *hrw n sprwirw n N* تُقدم المعنى 'دعوى قضائية مرفوعة بواسطة فُلان'.

(ي) يُلاحظ أن الكاتب قد كرر ما يشير إلى رفع الدعوى أمام الإله 'نب–بحتي–رع' مرتين في جملتين متتاليتين، ذاكرًا في الأولى أن الدعوى رُفعت بخصوص قضية طرفاها كل من 'پا–سر' و'ثاي'، ثم قرر في المرة الثانية أن رافع الدعوى منهما هو 'پا–سر' مع عدم إشارته إلى 'ثاي' وهو ما يُلمح إلى أن رافع الدعوى في الأساس هو 'پا–سر'. ويتلاءم ذلك مع تصوير 'پا–سر' في القسم العلوي من اللوحة في وضع التعبد للقارب المُقدس للإله 'نب–بحتي–رع'، في غياب كامل لتصوير الطرف الثاني في القضية وهو 'ثاي'، وهو ما يمكن معه التأكيد على أن تنفيذ هذه اللوحة جاء لتحقيق أمرين؛ الأول: تسجيل 'پا–سر' شكره لهذا الإله على إنصافه في هذه القضية، ورد حقه إليه. والثاني: ربما هو طريقة لجأ إليها 'پا–سر' لتوثيق هذا الحق مُبينًا الشهود عليه.

(ك) يُلاحظ أن Kitchen قد قرأ هذا الاسم 'ثاي'.[٢٠] في حين أن صورة كتابته التي أوردها له هي: [٢١] وهو ما يجب قراءته *P3y* وهي القراءة التي نادى بها من قبل Günther Roeder.[٢٢] ويرى الباحث أن صورة الكتابة هذه أي هي في مُجملها خاطئة للكتابة الصحيحة للاسم: *T3y* الذي ورد بالسطر السابق مباشرة،[٢٣] ومن ثم يكون Kitchen قد نقل العلامة خطأً هكذا ، وربما دفعه إلى ذلك التشابه الكبير بين طريقة كتابة هاتين العلامتين بنص هذه اللوحة. أضف إلى ذلك أنه اقترح أن تكون العلامة هي مُخصص هذا الاسم، في حين أنه بالمُقارنة مع الصورة السابقة لكتابة هذا الإسم أي يتضح أن مُخصص الاسم يجب أن يكون: ، فمن المنطقي أن يُقارب الباحث بين صورة كتابة الاسم *T3y* في السطر الثالث بالنص مع تلك الواردة في السطر الثاني بذات النص قياسًا، طالما أن النصف الثاني من الاسم مهشم في السطر الثالث. أما وضع علامات جديدة تخالف العلامات التي وردت مع صورة كتابة الاسم السابقة فهو أمر غير منطقي. هذا في ضوء أن المُخصص الذي افترضه Kitchen لهذا الاسم وهو يمثل رجلاً لا يعبر عن منزلة اجتماعية عليا بعكس المُخصص الذي ورد بشكل واضح مع هذا الاسم في أول ظهور له بالسطر الثاني للوحة والذي يمثل شخصًا نبيلاً بالوضع: .

وأخيرًا فإن قبول القراءة *P3y* تدفع بالسياق إلى وجهة غير مفهومة فكيف يكون طرفا النزاع هما 'پا–سر' و 'ثاي' ثم نُفاجأ بأن الطرف الثاني في النزاع أمام 'پا–سر' هو شخص آخر يُدعى 'پاي'. فنحن هنا – إذا ما افترضنا احتمالية صحة قراءة الاسم *P3y* – نجد أنفسنا مُضطرين إلى قبول فكرة أن 'ثاي' الذي ذُكِرَ في بداية النص كطرف ثان في النزاع هو شخص أقام هذه الدعوى لصالح طرف آخر غيره يُدعى *P3y* . وهو ما لا ينسجم مع منطق الأحداث، اللهم إلا إذا اعتبرنا أن المصري القديم عرف فكرة أن ينوب شخص ما عن صاحب الدعوى – أيًّا كانت علاقته به – في رفع الدعوى.

(ل) يوحي استخدام كلمة *smnt* هنا التي تعني 'يُثْبُت، يتوقف، لا يتحرك'[٢٤] بالأسلوب الذي استُخدِم في هذه الحادثة للتعبير عن رفض الإله، فيبدو أن تمثال الإله (أو حاملي هذا التمثال إجمالاً) لم يُبد حراكًا

عندما سُئل عن أحقيّة 'ثاي' في قطعة الأرض محل النزاع، بما يعبر عن رفضه لدعوى ثاي بأحقيّته في هذه الأرض. ومن المعروف أنه كان من طرق التعبير عن رفض الإله تراجعه للخلف، إلا أن هذه الإيماءة (أي تراجعه للخلف) لم تُستخدم هنا،[٢٥] فالنص عبر عن الرفض بثبات تمثال الإله محله، وهو ما يُدلل على أن ثبات تمثال الإله محله كان أسلوبًا آخر من الأساليب التي توحي بالرفض.

(م) تشير كلمة *hny* هنا إلى إيماءة صادرة عن الإله توحي بموافقته أو قبوله، والإشكالية هنا في كيفية إيماءة الإله، فهناك من يرى أن الإله يومئ برأسه من خلال حيلة يلجأ إليها الكهنة تجعل رأس التمثال يومئ.[٢٦] ويؤكد ذلك ترجمة قاموس برلين لهذه الكلمة بـ'يومئ بالرأس'،[٢٧] كما أن الكلمة نفسها يبدو أنها مُشتقة من الاسم *hn* الذي يعني 'رأس'.[٢٨] أضف إلى ذلك ورود الرأس كمخصص لهذه الكلمة في كثير من صور الكتابة الأخرى.[٢٩] وإن كان Černy قد أعطى لهذه الكلمة المعنى 'يتقدم'، وليس 'يومئ'. وذلك على اعتبار أن موافقة الإله يتم التعبير عنها بتقدم حملة تمثاله للأمام، وذلك في ضوء أن تعبير تمثال الإله عن الرفض يُعبَّر عنه أحيانًا بالفعل *nꜥy n ḥꜣ* بمعنى 'يمشي للخلف'. فيبدو أن تمثال الإله الذي يحمله الكهنة كان يتراجع للخلف للتعبير عن الرفض، وهذا يؤدي بنا إلى استنتاج أن التعبير عن القبول يتم بتقدم التمثال للأمام حتى أن الفعل *hn* أصبح يعني في العصر المُتأخر 'يوافق'، و'يتقدم'. ومن هنا يرى Černý أن موافقة الإله كانت تتم بتقدمه للأمام وهو ما قد يعبر عنه الفعل *hn* الذي قد يعني 'يتقدم'.[٣٠] وهو نفس ما يراه Kitchen فقد ترجم هذه الكلمة أيضًا 'يتقدم'.[٣١]

(ن) اعتاد المصري القديم أن يغفل ذكر اسم الفنان الذي يقع على عاتقه تنفيذ الرسوم والنصوص التي يُكلَّف بإنجازها، ومن ثم فيعتبر تحديده هنا أمرًا نادرًا ولافتًا للنظر.

الهوامش

* أستاذ الآثار المصرية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

١ G. Legrain, 'Un miracle d'Ahmès 1er Abydos sous le règne de Ramsès II', *ASAE* 16 (1916), 161; PM V, 93.

٢ Ranke, *PN* I, 117, 12-13; *LÄ* VII, 364-365.

٣ L. Kákosy, 'Orakel', *LÄ* IV (1982), 603.

٤ I.M. Lurje, *Studien Zum altägyptischen Recht* (Leipzig, 1971), 100.

٥ J.J. Clère, 'La légende d'une scène d'oracle', in: W. Helck (ed.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70, Geburtstag am 20. August 1967*, (Wiesbaden, 1968), 45; K*RI* III, 464, 9-10; K*RIT* III, 330.

٦ انظر عن الأشكال المُختلفة لكتابة اسم الملك أحمس الأول:
H. Gauthier, *Le livre des rois d'Égypte* II (Le Caire, 1912), 175-182.

٧ Gauthier, *Le livre des rois d'Égypte* II, 183-186.

٨ K*RI* III, 464, 6.

٩ K*RI* III, 464, 6.

١٠ A.H. Gardiner, *Egyptian Grammar* (Oxford, 1957), 447, A48.

١١ Legrain, *ASAE* 16, 161; K*RI* III, 464, 8.

١٢ Ranke, *PN* I, 117, 12-13

١٣ Ranke *PN* I, 101, 17-18.

١٤ R. Anthes, 'The Original Meaning of *mꜣꜥ-ḫrw*', *JNES* 13 (1954), 21; Gardiner, *Egyptian Grammar*, 50, §55.

١٥ K*RIT* III, 330.

١٦ G. Roeder, *Kulte, Orakel und Naturverehrung im alten Ägypten* (Stuttgart, 1960), 241.

١٧ K*RI* II, 464 (note a).

١٨ K*RIT* III, 330.

١٩ K*RIT* III, 330; Roeder, *Kulte, Orakel und Naturverehrung im alten Ägypten*, 241.

٢٠ K*RIT* III, 330.

٢١ K*RI* III, 464,13.

٢٢ Roeder, *Kulte, Orakel und Naturverehrung im alten Ägypten*, 241.

٢٣ K*RI* III, 464,13.

٢٤ *Wb* IV, 134, 9.

٢٥ J. Černý, 'Egyptian Oracles', in: R.A. Parker, *A Saite Oracle Papyrus from Thebes* (Providence, 1962), 44.

٢٦ A.M. Blackman, 'Oracles in Ancient Egypt', *JEA* 11, 254.

٢٧ *Wb* II 394, 10; R. Hannig, *Grosses Handwörterbuch Ägyptisch – Deutsch, Die Sprache der Pharaonen (2800-950 v.Chr.)*, (Mainz, 1995), 494.

٢٨ *Wb* II, 492,5.

٢٩ *Wb* II, 494; Černý , in: Parker, *A Saite Oracle Papyrus from Thebes*, 44.

٣٠ Černý , in: Parker, *A Saite Oracle Papyrus from Thebes*, 44.

٣١ K*RIT* III, 330.

نقوش شاهدية غير منشورة من نجران (ق ٦-٨هـ/١٢-١٤م)
'دراسة أثرية فنية تحليلية'

Unpublished Grave Inscriptions from Najran (6-8 AH/12-14 BCE)
'Archaeological, Artistic and Analytical Study'

ياسر إسماعيل عبد السلام
عبد العزيز منسي العمري*

Abstract

This paper deals with the study of thirteen unpublished grave inscriptions from Najran in the Museum of Najran of Antiquities and Heritage, which mostly date from the sixth century AH to the eighth century AH (twelfth century CE to fourteenth century CE). The authors will analyze types, decorative elements, and linguistic formulas.

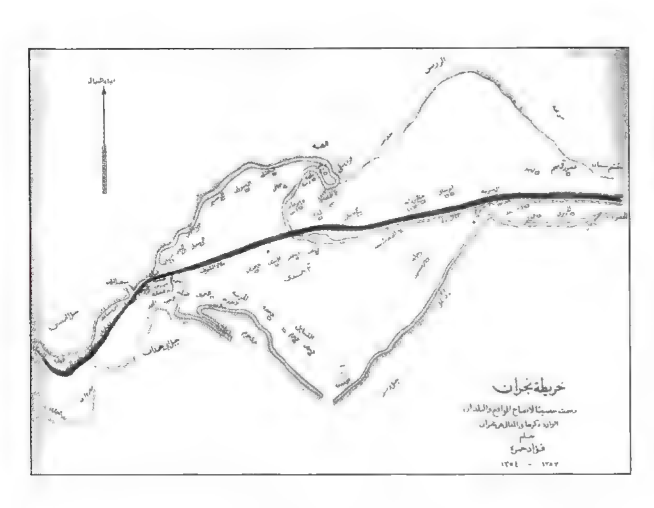
Finally, the authors will compare the undated inscriptions with those of Najran and of other regions of Hijaz, particularly from Mecca.

يتناول هذا البحث دراسة أثرية فنية تحليلية لثلاثة عشر من الأحجار الشاهدية غير المنشورة من نجران محفوظة في متحف نجران للآثار والتراث، والتي يتميز معظمها بأنها مؤرخة في الفترة من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي وحتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، بالإضافة إلى شاهد واحد يمكن نسبته للقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي هو شاهد قبر جهينة بنت عبد الله بن إبراهيم بن هزيمة؛[١] حيث يقوم الباحثان بقراءة النقوش قراءة صحيحة وتحليلها تحليلًا فنيًّا من خلال أساليب الخطوط التي كُتبت بها، وأنواعها، وتحليل ومقارنة ما تضمه من عناصر زخرفية وفنية، وصيغ لفظية، بالإضافة إلى تأريخ النقوش غير المؤرخة بدراسة أنواع خطوطها وأسلوب تنفيذها ومقارنتها بمثيلاتها المؤرخة سواء في نجران أو في غيرها من مناطق الحجاز لاسيما منطقة مكة المكرمة التي كانت منطقة نجران مرتبطة بها في كثير من مراحلها التاريخية.

ويُتبع في دراسة هذه النقوش منهج علمي يقوم على محورين: الأول: الدراسة التحليلية للنقوش موضوع الدراسة من أسلوب الخط والصياغة، وأسلوب التأريخ، والعناصر الفنية والزخرفية، أما المحور الثاني: فهو التعريف بالنقوش وتحليل كل نقش تحليلًا فنيًّا وبيان مميزات مدرسة الحجاز الكتابية، والوقوف على التأثيرات النبطية بها، فضلًا عن الإشارة إلى النواحي الزخرفية وغير ذلك من النواحي الفنية واللغوية لها، والتي يتضح مدى ما وصل اليه فن الخط من تطور وتجويد في منطقة نجران رغم بساطة أساليب تنفيذ معظم النقوش موضوع الدراسة، مع التأكيد على مهارة أهل نجران في نقش الحجارة وتشكيلها.

الإطار التاريخي والجغرافي

تقع نجران[٢] في الجزء الجنوبي الغربي للمملكة العربية السعودية[٣] بين خطي طول ٤٣، ٥٢ وخطي عرض ١٧، ٢٠،[٤] على ممر الطرق القديمة بالحجاز سواء طرق التجارة (طريق التوابل)[٥] أو طرق الحج إلى مكة المكرمة،[٦] ويحيط بنجران من الشمال والجنوب سلسلتان من الجبال والهضاب متفرعة من جبال السراة،[٧] تفصل السلسلة الجنوبية بينه وبين بلاد الفروع ووائلة، والسلسلة الثانية أقل ارتفاعًا، وتعرف بالصَّحن تفصل بين نجران وحبونه.[٨]



خريطة لمنطقة نجران وأهم معالمها الجغرافية، وأوديتها وقراها.

وهي واد مستطيل يمتد طوله من الشرق إلى الغرب مسافة ٢٥كم، ويتراوح عرضه من الشمال إلى الجنوب بين ٢–٥كم، ويبتدئ هذا الوادي من الغرب بنخيل يسمى (الموفجة) وشعب (آل بدان)، ويحده من الشرق (المهمل) في الربع الخالي، ومن الغرب قبيلة (سنحان الشام)، ومن الشمال قبائل (وادعة) في ظهران، ومن الشمال الشرقي قبائل بادية (قحطان)، ومن الجنوب قبائل وائلة، ويفصلها عن اليمن في الجنوب جبال نجران المرتفعة ويقطن وادي نجران قبائل عربية[٩] ترجع بنسبها إلى يعرب بن قحطان منها: آل فاطمة، وجشم، والواجد، وآل رشيد،[١٠] وقبائل مذحج، والصعير،[١١] وغيرهم،[١٢] وغالبًا ما تنتسب اليها ولبطونها أصحاب الشواهد التي نحن بصدد دراستها.

عرف اليونانيون نجران كسوق تجاري على طريق القوافل،[١٣] كما أنها اكتسبت شهرة تاريخية بحادثة الأخدود التي ورد ذكرها في القرآن الكريم،[١٤] وحملت

المنطقة اسم أحد أشهر أوديتها الستة[١٥] وهو وادي نجران الذي يخترقها من الشرق إلى الغرب، وتقع عليه أشهر بلدانها، والتي كان مركزها نجران وبجوارها بلدة رعاش أو الحصن موطن نصارى نجران، وكانت محاطة بسور محصن،[١٦] وفي عهد الخلفاء الراشدين، والعصر الأموي، والعباسي تبعت نجران ولاية الطائف،[١٧] وفي عام ١٨٣هـ اختير الإمام الشافعي واليًا وقاضيًا على نجران،[١٨] وإن ظلت على تبعيتها لإمارة مكة والطائف،[١٩] وقد أشاد الجغرافيون والبلدانيون والمؤرخون بما كانت تتمتع به هذه المنطقة من ثروات.[٢٠]

ومن خلال هذا البحث يتم إجراء دراسة أثرية فنية تحليلية لمجموعة من الأحجار الشاهدية غير منشورة من نجران محفوظة في متحف نجران للآثار والتراث، عُثر عليها في قرية الحُضن،[٢١] وموقع الأخدود الأثري بنجران، وموقع المقبرة الإسلامية بغابة سِقام بنجران،[٢٢] ويتميز معظمها بأنها مؤرخة في الفترة من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي وحتى الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، وتهدف الدراسة إلى قراءة النقوش قراءة صحيحة وتحليلها تحليلًا فنيًا من خلال أساليب الخطوط التي كُتبت بها، وأنواعها، وما تضمه من عناصر زخرفيه وفنية، للوقوف على مدى ما وصل اليه فن الخط من تطور وتجويد في منطقة نجران بشكل خاص وفي جنوب المملكة بشكل عام، كما تحاول الدراسة التعرف على جانب هام من الجوانب الاجتماعية، وبعض جوانب التركيبة السكانية لنجران خلال القرنين السادس والثامن الهجريين / الثاني عشر والرابع عشر الميلاديين،[٢٣] والتعرف على جانب من الثقافة السائدة في نجران خلال هذه الفترة[٢٤] من خلال الوقوف على الصيغ التي كُتبت بها هذه النقوش الشاهدية، بالإضافة إلى محاولة تأريخ النقوش غير المؤرخة بدراسة أنواع خطوطها وأسلوب تنفيذها ومقارنتها بمثيلاتها المؤرخة سواء في نجران أو في غيرها من مناطق الحجاز لاسيما منطقة مكة المكرمة التي كانت منطقة نجران مرتبطة بها في كثير من مراحلها التاريخية؛ حيث يلاحظ أن هناك ارتباطًا واضحًا بين نقوش منطقة نجران ولاسيما تلك النقوش الشاهدية موضوع الدراسة بمثيلاتها بمنطقة مكة المكرمة كما سيلاحظ في السطور القادمة، وهو تأكيد على انتشار المدرسة المكية في صناعة الشواهد بجنوب الجزيرة العربية، وهو ما أكدته الكثير من الدراسات المتخصصة.[٢٥]

كما يلاحظ أن الأسماء الواردة في النقوش موضوع الدراسة من الأسماء المألوفة والشائعة في منطقة نجران في فترة القرنين السادس والثامن الهجريين.[٢٦]

ومن الظواهر التي يمكن ملاحظتها على نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة إمكانية أن يكون للشخص الواحد أكثر من نقش، وهي ربما تدل على علو المكانة الاجتماعية أو السياسية أو المادية لأصحابها؛ حيث وجد لراشد بن سالم بن أبي رفاعة الساعدي، وكذلك لجُميع بن علي زوج من النقوش الشاهدية، وهذه الظاهرة من السمات التي تميز نقوش منطقة نجران حيث يوجد لشخص اسمه داود بن سليمان بن يزيد خمسة نقوش بأحد صخور جبل المركب بنجران.[٢٧]

وتزخر منطقة نجران بمجموعة ليست قليلة من النقوش والكتابات الإسلامية المنتشرة بمواضع متعددة،[٢٨] والتي من بينها الذوراء، وآبار حمى،[٢٩] وكتابات جبل المركب التي كُتبت بالخط الكوفي البسيط، ويرجح تأريخها بالقرون الثلاثة الأولى للهجرة، وهي عبارة عن جمل دعائية،[٣٠] وكذلك مجموعة من النقوش الكوفية بموقع الأخدود والتي يتميز بعضها بأنه مؤرخ، والتي منها على سبيل المثال لا الحصر ذلك النقش المؤرخ بعام١٩٠هـ، والنقش المؤرخ بعام ٤٤٤هـ في جبال السوادة،[٣١] وغير ذلك من النقوش التي تؤرخ بالفترات الزمنية المتوالية حتى نصل إلى مجموعة النقوش موضوع الدراسة. وإلى جانب

الأهمية الفنية والتاريخية والاجتماعية لمجموعة النقوش الشاهدية موضوع الدراسة، فإنها تستكمل الحلقات المتتابعة لنقوش منطقة نجران الإسلامية المبكرة وتساعد على تتبع تطور أنواع الخطوط في نجران وأسلوبها وصيغها المختلفة ومضامينها؛ حيث تؤرخ أربعة نقوش منها بالقرن السادس الهجري، بينما يؤرخ أحد النقوش بالقرن السابع، ويؤرخ نقش آخر بالقرن الثامن الهجري مما يؤكد على أن الاستيطان بمنطقة نجران كان مستمرًّا بل ونعتقد أنه لم يتوقف حتى الوقت الحاضر، مع تنوع التركيبة السكانية بتلك المنطقة المهمة بالجزيرة العربية، فقد كانت نجران وغيرها من مدن الحجاز الجنوبية من أهم المحطات التي تمر بها طرق التجارة والحج في العصور الإسلامية المبكرة، ودراسة النقوش الإسلامية الباقية بها مهمة جدًّا للاستدلال بها على مراكز النشاط الحضاري، والمساعدة على تحقيق المواقع القديمة للمدن والمراكز الإسلامية، ولهذا فإن النقوش الإسلامية تعتبر مصدرًا مهمًّا لدراسة التاريخ الإسلامي، خاصة المؤرخة منها،[٣٢] كما تمثل هذه النقوش مادة علمية مهمة لبيان تطور الخط العربي بمنطقة نجران من ناحية، وازدهار الاستيطان البشري والوضع الثقافي من ناحية أخرى خلال القرن السادس الهجري- الثاني عشر الميلادي وحتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي.

كما أن دراسة نقوش نجران الشاهدية تؤكد على مهارة أهل نجران في نقش الحجارة وتشكيلها،[٣٣] وساعدهم على ذلك التكوين الجيولوجي للصخور بمنطقة نجران التي تتكون غالبيتها من صخور جرانيتية ذات اللون الرمادي،[٣٤] والتي تساعد في صناعة الأحجار الشاهدية، فضلاً عن العمق الحضاري الكبير لمنطقة نجران، ومكانتها التجارية، مع أثر العامل الديني والعقيدة الإسلامية، وارتباط نجران بمدينة مكة المكرمة[٣٥] التي انتشر فيها الكتابة والخطاطون.[٣٦]

التعريف بالنقوش وتحليلها[٣٧]

١- شاهد قبر جهينة (بنت) عبد الله بن إبراهيم بن هزيمة (شكل ١)

شاهد قبر من الحجر البازلتي عثر عليه بموقع الأخدود الأثري بنجران، باسم جهينة بنت عبد الله بن إبراهيم بن هزيمة، ونرجح نسبته للقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، كتب عليه بخط حجازي مزوي بطريقة الحفر الغائر غير العميق تسعة أسطر بصيغة:

١- بسم الله الرحمن الرحيم
٢- هذا قبر جهينه (بنت) عبد
٣- الله بن ابراهيم بن هزيمه اكر
٤- م الله مثواها وجعل الجنه
٥- (نزل) ها وماواها وحشرها
٦- (في) زمره الابرار الطيبين
٧- .... ونجاها برحمته
٨- (من عذا) ب النار أنه هو
٩- المهيمن القهار

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة، يضم تسعة أسطر، تبدأ بالبسملة ثم يشير إلى الشخصية المتوفاة مستخدمًا صيغة (هذا قبر)، وهي امرأة، يرجح أن تقرأ جهينه؛ حيث تسببت الأضرار التي لحقت بالنقش في فقدان حرف الهاء في نهاية الاسم إلى جانب الكلمة التي تليها، والتي يرجح أن تكون وفقًا لسياق النص كلمة (بنت)، ثم يلي ذلك الدعاء للمتوفاة بأدعية مأثورة وشائعة، أما أسلوب كتابة النقش فيمكن تمييز بعض الاختلافات في بعض الحروف، مثل اللام والألف المبتدئة؛ حيث أضيف إليهما خط مائل

(شكل ١) شاهد قبر جهينة (بنت) عبد الله بن إبراهيم بن هزيمة.

إلى اليمين أو إلى اليسار من أعلى، مع إضافة شكل مثلث مفتوح إلى الأعلى، وكذلك الحال في طريقة رسم أحرف الميم والواو والنون المختتمة، للكلمة، أما رسم حرف العين فقد جاء على شكل مثلث يرتكز على خط رأسي مرتبط بالخط الأفقي وهذا الشكل يشبه إلى حد كبير مثيله في شاهد قبر جعفر بن السابق بن سعيد بن سلام، أما رسم حروف الميم والهاء المتوسطة فقد جاءت أكثر بروزًا فوق السطر منها في النقوش اللاحقة، وينطبق هذا أيضًا على حرفي الجيم والحاء، كما يلاحظ التأثير النبطي في رسم حرف الهاء المبتدئة والمتوسطة، أما حروف الحاء وأخواتها فجاءت على هيئة الجيم النبطية مع تطور في الشكل نحو الوضع العربي.

وتتشابه أسلوب كتابة هذا الشاهد إلى حد كبير مع شواهد القبور المؤرخة بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي في الحجاز.[٣٨]

٢- شاهد قبر فاطمة ابنة محمد بن حميد بن أحمد بن الهندي (لوحة ١) (شكل ٢)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه بقرية الحضن بنجران، باسم فاطمة ابنة محمد بن حميد ابن أحمد بن الهندي، ومؤرخ بسنة ٥١٦هـ/١١٢٥م، نقش عليه بالخط الحجازي المزوي بالحفر الغائر غير العميق ثمانية أسطر بشكل واضح، نصه كالآتي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم

٢- هذا قبر فاطمه ابنه محمد بن

٣- حميد بن أحمد بن الهندى رحمها

٤- الله رحمه الابرار ونجاها

٥- برحمته من عذاب النار

٦- توفيت رحمها الله في

٧- شعبان سنه ست عشره سنه

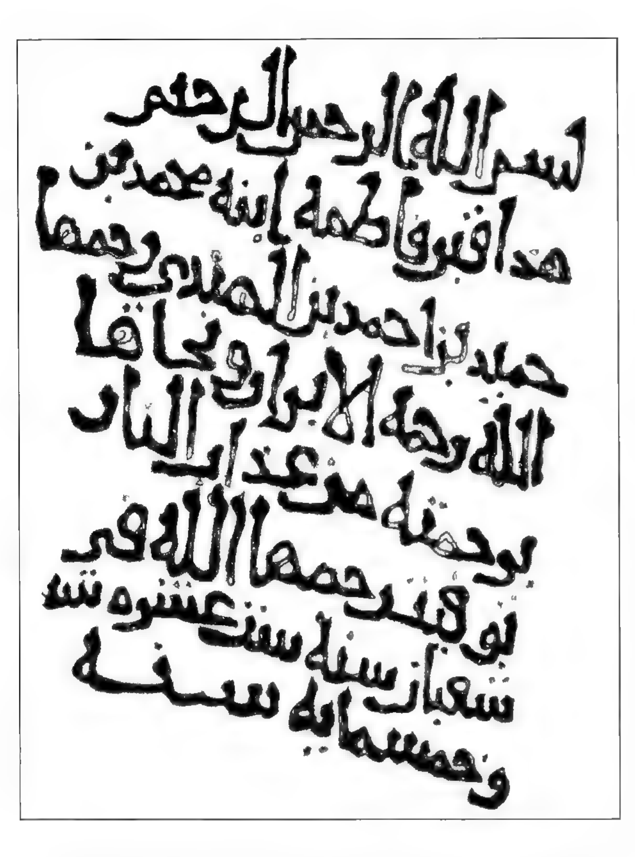
٨- وخمسمايه سنه

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة، تبدأ سطوره الثمانية بالبسملة شأن معظم النقوش موضوع الدراسة، يليها التعريف بصاحب القبر بصيغة (هذا قبر) ، وهي سيدة كُتب اسمها خماسيًا، ونعتقد أن الاسم الخامس هو اسم العائلة؛ حيث تنتسب صاحبة الشاهد إلى آل الهندي، وهي إحدى عشائر آل فاطمة، وتعود مشيختهم إلى آل منيف بن جابر من آل ضغيم بن شهوان مشايخ آل عاصم من ولد روح التي تفرق معظمها في نجد أثناء حروب قبائل عسير بقيادة آل يزيد مع بني خالد ولام والعيونيين،[٣٩] والذين لايزال بعض بطونهم موجودين حاليًا بنجران، أما صفة البنوة فقد كتبت بعد الاسم 'ابنة'، وبعد اسم الأب



(لوحة ١) شاهد قبر فاطمة ابنة محمد بن حميد بن احمد بن الهندي، مؤرخ بسنة ٥١٦هـ.



(شكل ٢) شاهد قبر فاطمة ابنة محمد بن حميد بن احمد بن الهندي.

والجد 'بن' بدون الألف، ثم يشرع الكاتب في دعاء طلب الرحمة للمتوفى في السطرين ٤، ٥ بصيغة (رحمها الله رحمة الابرار ونجاها برحمته من عذاب النار) .

تظهر أسطر النقش متناسقة بعض الشيء مما يدل على حدوث قدر من التطور في الكتابة نحو الإتقان والجودة.

وفيما يتعلق بطريقة رسم الحروف فقد جاءت معظم حروف النقش منقوطة، باستثناء عدد من الأحرف ربما تركت سهوًا، كما ورد حرف الألف بأشكال متعددة، فقد تميزت بطول أو قصر العطفة الخفيفة جهة اليمين من أعلى كما في كلمة (الرحمن) في السطر الأول، وأن تأتي العطفة من أسفل كما في لفظ الجلالة (الله) بالسطر السادس وهكذا، وقد تعمد الكاتب إطالة بعض الحروف كالباء في أول كلمة (بسم)، والعصا الخاصة بحرف الطاء في كلمة (فاطمة)، والألف في أواخر بعض الكلمات مثل (رحمها) في السطرين الثالث والسادس، وكلمة (نجاها) في السطر الرابع، وكذلك حرف اللام في الكلمات التي ورد بها هذا الحرف، مع إضافة مثلث على شكل مثلث أو علم إلى اليمين أو إلى اليسار في رأس الحرف لاسيما حرف الألف والباء والنون والتاء المبتدئة والمتوسطة والنهائية بغرض الزخرفة، مع ملاحظة عقف حرف الألف بعض الشيء جهة يمنة اليد من أسفل، أما حرف

النون والباء والتاء في نهاية الكلمة، فقد جاءت مشابهة لحرف الراء وذلك في صفة البنوة ثلاث مرات في السطر الثاني والثالث، وحرف الجر 'من' في السطر الخامس، وفي كلمة 'عذاب' بالسطر الخامس، وفي كلمة 'توفيت' في السطر السادس، وكتبت كلمة 'خمسمئة' بالألف والياء هكذا 'خمسمايه'، مع التمييز الواضح بين حرفي الدال والراء في كلمات النقش، كما يتفق رسم حرف الباء المبتدئة مع حرفي التاء والنون كما في كلمات (بسم، نجاها، توفيت) .

ويلاحظ رسم الجيم وأخواتها المبتدئة بشكل زخرفي وبعراقة بين الإرسال والإسبال كما في كلمات الرحمن، الرحيم، أحمد، برحمته، خمسماية، أما المتوسطة فيلاحظ أنها رسمت بهيئة خطافية، وجاءت الهاء النهائية مربوطة مما يدل على تخلصها من التأثيرات النبطية التي كانت تجعلها مفتوحة.

وجاء رسم حرف الراء بسيطًا، سواء المفردة أو المتوسطة، أما حرفا السين والشين فقد رسمتا على شكل أسنان المنشار، كما هو معتاد في الخط الكوفي التذكاري،[40] أما رسم حرفي الفاء والقاف فقد جاءتا سواء مبتدئة أو متوسطة على شكل تدوير مرتكز على خط التسطيح فوق قائم قصير، وجاء حرف الهاء مختتمًا على هيئة صغيرة غير منتظمة الشكل، ذات عراقة خطافية من أعلى، وجاء رسم حرف الهاء المبتدئة في كلمة 'هو' على هيئة خط مستقيم على مستوى التسطيح يسد فراغه قوسان من مستوى واحد، واتخذ حرف الواو شكلا زخرفيًا، مبتدئًا على هيئة رأس مستديرة، ذات عراقة كعراقة حرف الراء، مع تشكيل القسم العلوي لها على هيئة مثلثة.

ويلاحظ انسجام صيغة التأريخ مع الأسلوب المعمول به في كتابة التاريخ في النقوش الشاهدية في الحجاز وفي كثير من البلدان الإسلامية الأخرى، مع خلو النقش مثل باقي النقوش موضوع الدراسة من اسم الكاتب أو النقاش.

٣- شاهد قبر مؤرخ بسنة ٥٢١هـ/١١٢٧م (لوحة ٢) (شكل ٣)

شاهد قبر من حجر البازلت من موقع الأخدود الأثري بنجران، مؤرخ بسنة ٥٢١هـ/١١٢٧م، نقش عليه بخط حجازي مزوي بالحفر الغائر غير العميق سبعة أسطر، نصها كالآتي:

١– ....سه المنان

٢– ....لله وسلم تسليما

٣– .... ه الله في شهر

٤– ...سنه احدى عشرين

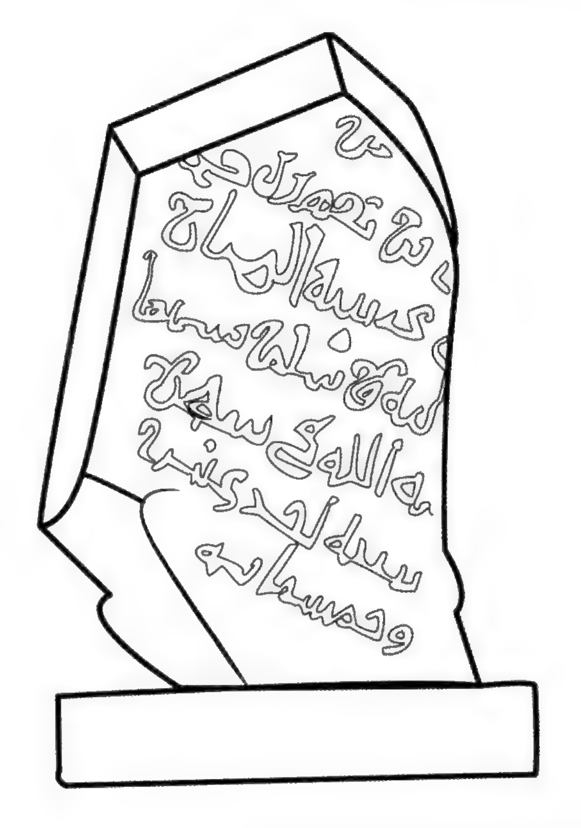
٥– .. وخمسمايه

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة وحالته غير جيدة، يبدأ النقش بالبسملة يليها بالتعريف بصاحب القبر مستخدمًا صيغة (هذا قبر) وهي من الصيغ المعتاد استخدامها بنقوش نجران الشاهدية، يلي ذلك اسم المتوفى والذي يبدو أنه ذكر حيث استخدم كلمة (بن) بالسطر الثاني، بالتإلي فإن العبارة الناقصة بداية السطر الخامس غالبًا ما تكون (توفي رحمه) ، النقش كتب بالخط الكوفي مع ملاحظة الاهتمام الواضح من قبل الكاتب بإيجاد نوع من الزخرفة النباتية المورقة، وتعمد أن ينهي بعض الحروف المختتمة كالميم والنون والراء والواو بشكل زخرفي على هيئة عصا تنتهي بورقتي نبات، حتى



(لوحة ٢) شاهد قبر مؤرخ بسنة ٥٢١هـ



(شكل ٣) شاهد قبر مؤرخ بسنة ٥٢١هـ.

في استخدام الشكل الخطافي (رقبة الثعبان) في حرف النون المختتمة، ورسم الحروف بهذه الطريقة تشبه إلى حد كبير شاهد قبر غنية ابنة الجعد (لوحة ٣)، ويشمل ذلك بعض الحروف غير قابلة للاتصال بما يليها، مثل الواو والراء التي بالغ الكاتب في مدها إلى الأعلى.

أما رسم حرف الميم المتوسطة والمختتمة فقد جاء بهيئة مثلث معدول أعلى السطر كما في كلمة (المنان) بالسطر الثالث، وكلمتي (وسلم تسليما) بالسطر الرابع، وكلمة (خمسمايه) بالسطر السابع، مع كتابة حرف الياء المختتمة بهيئة راجعة كما في حرف الجر (في) بالسطر الخامس.

٤- شاهد قبر غنية ابنة الجعد بن محمود (لوحة ٣) (شكل ٤)

شاهد قبر من الحجر البازلتي عثر عليه بقرية الحضن بنجران، باسم غنية ابنة الجعد بن محمود، يمكن نسبته للنصف الأول من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي،[٤١] نقش عليه بخط حجازي مورق بالحفر البارز بعض الشيء، سبعة أسطر بصيغة:

١- بسم الله الرحمن الرحيم

٢- اللهم ان غنيه ابنه الجعد

٣- بن محمود خرجت من دنيا ذ

٤- ات غرور لا يدوم فيها سر

٥- ور ولا يامن فيها محذور فاجعل

٦- لها في الجنه موردن ونجها

٧- برحمتك من عذاب السعير

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة وحالته جيدة، والشاهد بشكل عام يشير إلى أنه من عمل خطاط

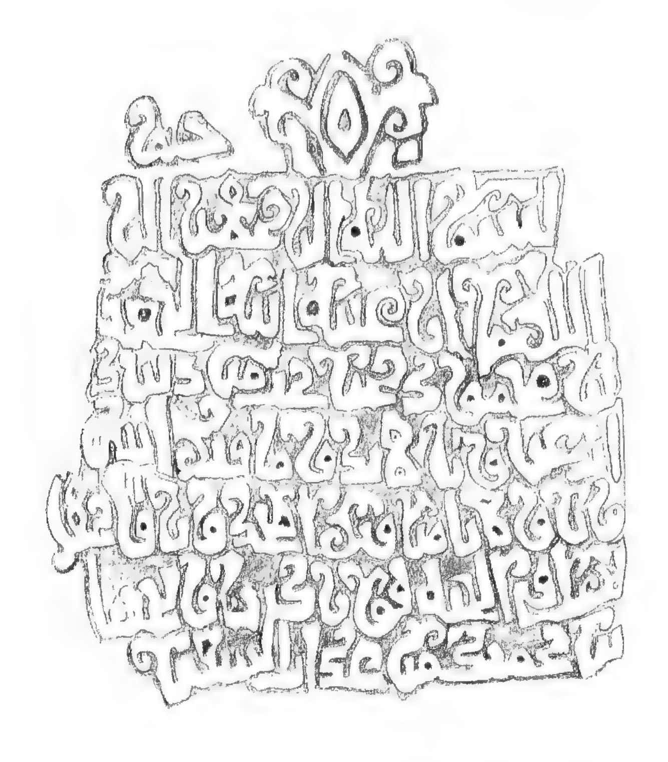
متمكن يجيد أصول وقواعد كتابة الخط الكوفي التذكاري على الحجر، ويبدأ النقش بالبسملة ثم يستخدم صيغة (اللهم ان) للإشارة إلى المتوفاة متبوعة بجمل مسجوعة تجسد معاني حكمية، يليها الدعاء للمتوفاة بالرحمة والنجاة من عذاب السعير، ولم يشر النقش إلى اسم الكاتب أو تاريخ النقش.

والنقش كتب بخط حجازي مورق حيث يلاحظ اهتمام الكاتب بإيجاد نوع من الزخرفة النباتية المورقة، وتعمد أن ينهي بعض الحروف المختتمة كالميم والنون بشكل زخرفي على هيئة عصا تنتهي بورقتي نبات، ويشمل ذلك بعض الحروف غير القابلة للاتصال بما يليها، مثل الواو والراء التي بالغ الكاتب في مدها إلى الأعلى، ولعل الأشكال الورقية في تنفيذ الحروف لا تقتصر على الحروف المختتمة فقط وإنما تشكل سمة عامة تشمل معظم حروف النقش تقريبًا، مع اختلاف بسيط لكن عن شكل حرف وموقعه من الكلمة.

كما أن بعض الحروف نفذت بأشكال متباينة للحرف الواحد كحرف الهاء المختتمة في بعض الكلمات، والميم المتوسطة في كلمتي (الرحمن) بالسطر الأول، (محمود) بالسطر الثالث، والحاء والجيم والخاء التي كتبت بشكل مختلف في المبتدئة عنها في المتوسطة، ولعل شكلها عندما لا تكون متصلة بما قبلها في كلمتي (الرحمن) ، و(خرجت) بالسطر الثالث مماثل إلى حد بعيد للشكل الذي رسمت به في شاهد راشد بن سالم '١' في كلمتي (الرحمن الرحيم) ، أي على شكل علامة استفهام معكوسة تنتهي في الأسفل بعطفة إلى اليمين ثم تعود في نفس المسار لترتبط بالحرف الذي يليها، كما أن الكاتب تعمد توزيع حروف الكلمة الواحدة على سطرين في كلمتي



(لوحة ٣) شاهد قبر غنية ابنة الجعد بن محمود، يمكن نسبته للنصف الأول من ق٦هـ/١٢م.



(شكل ٤) شاهد قبر غنية ابنة الجعد بن محمود.

(ذات) بالسطرين الثالث والرابع، و(سرور) بالسطرين الرابع والخامس، في حين كتب الثلاثة الأحرف الأخيرة من كلمة (الرحيم) فوق نهاية السطر الأول، ولعل الكاتب اضطر إلى ذلك لسببين الأول: لمحدودية المساحة المخصصة للنقش، والثاني: المحافظة على تناسق الشكل العام للنقش، وزيادة التأنق، الأمر الذي ظهر معه النقش كلوحة زخرفية رائعة بدأت في الأعلى بشكل زخرفي على هيئة ورقة نباتية بالوسط تحيط بها في الجوانب خطوط حلزونية، كما يلاحظ استخدام الشكل الخطافي في حرف النون المختتمة في النقش بشكل واضح، والذي يطلق عليه البعض أحيانًا أنها تشبه رقبة الثعبان.[٤٢]

ويلاحظ أن الخطاط وقع في خطأ إملائي عند كتابة كلمة (موردن) بالسطر السادس بالنون وليس بالمد (موردا) .

٥- شاهد قبر راشد بن سالم بن أبي رفاعة الساعدي '١' (شكل ٥)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه بالمقبرة الإسلامية بغابة سقام بنجران، باسم راشد بن سالم بن أبي رفاعة الساعدي، ومؤرخ بسنة ٥٤٢هـ/١١٤٧م، نقش عليه بخط حجازي لين بالحفر الغائر غير العميق سبعة أسطر بشكل واضح، نصه كالآتي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم
٢- هذا قبر راشد بن سالم ابن
٣- ابى رفاعه الساعدى رحمه
٤- الله رحمه الابرار ونجاه
٥- من عذاب توفى رحمه الله في شهر
٦- (ر) جب سنه اثنين واربعين سنه
٧- (و) خمسمايه سنه

(شكل ٥) شاهد قبر راشد بن سالم بن أبي رفاعة الساعدي '١'.

التعليق على الشاهد

يأخذ النقش هيئة مربعة، ويلاحظ أنه لا يختلف من حيث المضمون تقريبًا عن النقش السابق، إلا في خلوه من التنقيط حيث لايزال الخطاط متأثرًا بالخط النبطي،[٤٣] كما يختلف هذا النقش في الاسم، والذي نعتقد أن اسم 'الساعدي' هو اسم العائلة أو القبيلة، بهذا يكون الجد هو أبو رفاعة الذي لم يكتب اسمه صريحًا، أما صفة البنوة، فقد كتبت بعد الاسم الأول 'بن' بدون ألف، وبعد الاسم الثاني 'ابن' في السطر الثاني، أما بقية النص فهي متطابقة، باستثناء أن الكاتب في هذا النقش نسي أن يكتب كلمة 'النار' في السطر الخامس بعد كلمة 'عذاب' كما يدل عليه السياق، ولعل الكاتب لم ينتبه لذلك عند الكتابة، مما يعطينا انطباعًا أن هذا النقش لم يخطط قبل كتابته، الأمر الذي لم يتمكن من استدراك ذلك بعد عملية النقش.

ومما يلاحظ على طريقة رسم الحروف في هذا النقش فقد جاء البعض متشابهًا مع مثيلاتها بالنقش السابق، وإن جاء رسم حرف الحاء، بأسلوبين، الأول الشكل المعتاد للحرف كما في كلمة (رحمة) بالسطر الثالث والرابع والخامس، وهو نفس رسم حرفي الجيم والخاء كما في كلمة (نجاه) في السطر الرابع، وكلمة (رجب) في السطر السادس، وكلمة (خمسمايه) في السطر السابع، أما الأسلوب الثاني في رسم حرف الحاء فقد جاء في كلمتي (الرحمن الرحيم) بالسطر الأول؛ حيث جاءت الحاء على شكل علامة استفهام معكوسة تنتهي بعطفة إلى اليمين ثم تعود في نفس المسار إلى اليسار لتتصل بالحرف الذي يليها.

وجاء رسم حرف النون مختتمًا كما في كلمة (الرحمن) بالسطر الأول، وكلمة (بن) مكررة مرتين بالسطر الثاني، وحرف الجر (من) بالسطر الخامس، وكلمتي (اثنين واربعين) بالسطر السادس، يشبه إلى حد كبير رسم حرف الراء المفردة كما في كلمات (الرحمن الرحيم) بالسطر الأول، و(قبر) بالسطر الثاني، و(رحمه) بالسطر الثالث والرابع والخامس، و(الابرار) بالسطر الرابع، و(شهر) بالسطر الخامس، وجاء رسم حرف الياء المختتمة في كلمات (ابى) (الساعدى) بالسطر الثالث، و(توفى) وحرف الجر(في) بالسطر الخامس، بنفس رسم حرف الراء المتوسطة والمختتمة كما في كلمات (الرحمن) و(الرحيم) بالسطر الأول، و(قبر) بالسطر الثاني، و(الأبرار) بالسطر الرابع، و(شهر) بالسطر الخامس.

وحدد النقاش الكتابة بإطار بسيط على هيئة خط بالحفر الغائر البسيط، من الجانبين ومن أعلى، مع إكساب الإطار العلوي هيئة فنية بتشكيله على هيئة مسننة يتوسطها شكل معين في وضع قائم.

٦- شاهد قبر راشد بن سالم '٢' (لوحة ٤)، (شكل ٦)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه بموقع الأخدود الأثري بنجران، باسم راشد بن سالم، مؤرخ بالنصف الأول من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، نقش عليه حجازي ذو طرف متقن[٤٤] بالحفر الغائر غير العميق ستة أسطر بشكل واضح، نصها كالآتي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم

٢- اللهم اذا جمعت الأولين

٣- والأخرين لميقات يوم معلو

٤- م فاجعل راشد بن سالم

٥- من ورثه جنه النعيم برحمتك

٦- يا ارحم الراحمين

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة شبه مربعة غير منتظمة الأضلاع؛ حيث استغل النقاش القسم المنتظم على سطح الحجر ونفذ عليه الكتابة، والتي حددها النقاش من أعلى بإطار أو خط بسيط يمتد على الجانبين ليحيط بالقسم العلوي من الضلعين الجانبيين، مع وجود شكل هندسي معين يعلو منتصف الإطار العلوي.

وينسب هذا الشاهد لشخص اسمه راشد ابن سالم والذي نعتقد أنه نفس الشخص الذي ورد في الشاهد السابق، ولعل الكاتب تعمد كتابة الاسم بصيغة الثنائية فقط لكونه مرتبطًا بنفس الشخصية، والذي ربما ينتسب إلى آل



(لوحة ٤) شاهد قبر راشد بن سالم '٢'.

(شكل ٦) شاهد قبر راشد بن سالم '٢'.

سالم إحدى قبائل بطن آل فاطمة،[٤٥] مع ملاحظة اختلاف الصيغ اللفظية في هذا النقش مع النقش السابق وهذا طبيعي، فبدأ الكاتب بالبسملة ثم شرع في الدعاء مستخدمًا صيغة 'اللهم'، ثم تلا ذلك بالدعاء الذي تضمن توظيف بعض الآيات القرآنية الكريمة – كما سبق وذكرت.

ومن حيث أسلوب كتابة النقش فقد جاء مماثلًا إلى حد بعيد لأسلوب كتابة النقش السابق الخاص بنفس الشخص، مما يجعلنا نرجح أن النقشين لشخصية واحدة وكاتب واحد، مع الأخذ في الاعتبار أن المقبرة الإسلامية بغابة سقام التي عثر فيها على النقش المؤرخ لا تبعد سوي شارع بعرض خمسة عشر مترًا عن موقع العثور على الشاهد غير المؤرخ،[٤٦] والأرجح أن النقشين كانا موجودين معًا في المقبرة الإسلامية بغابة سقام التي تشكل في الأصل جزءًا من موقع الأخدود الأثري.

٧- شاهد قبر حسينه بنت ربيع بن سليمان بن وهب بن أبي الجهم (لوحة ٥) (شكل ٧)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه بالمقبرة الإسلامية بغابة سقام بنجران، باسم حسينه بنت ربيع ابن سليمان بن وهب بن أبي الجهم، مؤرخ بسنة ٥٧٩هـ/١١٨٣م، نقش عليه بالخط الحجازي اللين، بالحفر الغائر غير العميق ثمانية أسطر بشكل واضح إلى حد ما، كالآتي:

١– بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله

٢– هذا قبر حسينه بنت ربيع ابن سليمان

٣–ابن وهب ابن ابى الجهم رحمها الله رحمه

٤– الابرار ونجاها من عذاب النار وحشرها

٥– في زمره القديسين الاطهار توفيت ر

٦– حمها الله في شهر المحرم سنه تسع

٧– و....سنه وخمسميه سنه

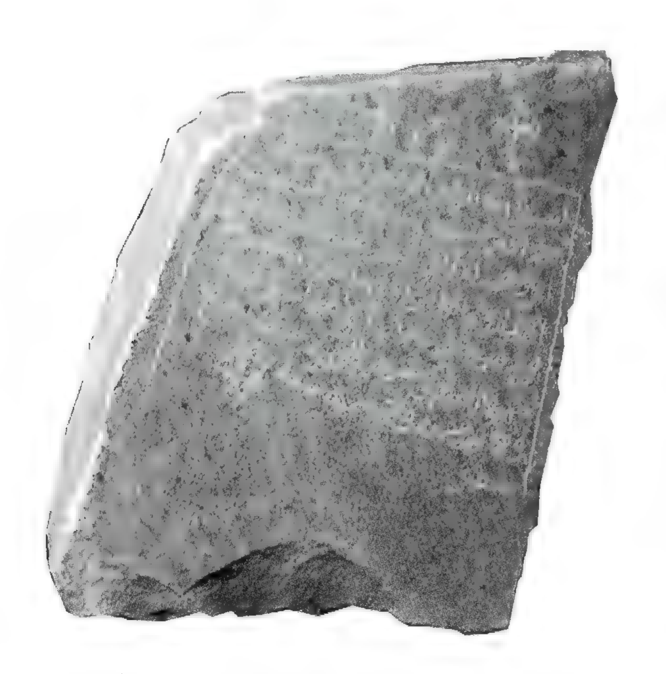
٨– سبعين

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة، وهو مائل من أعلى، وحالته جيدة، ويبدأ النقش بالبسملة ثم

الحمد على سطر واحد، يلي ذلك التعريف بصاحب النقش مستخدمًا صيغة عبارة (هذا قبر)، وهي صيغة وردت في النقشين الأول والثاني، يلي ذلك اسم الشخص المتوفى، وهي امرأة تدعى حسينه تلاها الكاتب بكلمة (بنت) بخلاف النقش الأول والذي كُتبت فيه كلمة (ابنة) بعد اسم المرأة، أما بعد اسم الأب والجد فقد كتبت صفة البنوة (ابن) بإضافة الألف، وقد ورد الاسم خماسيًّا كما هو الحال في النقش الأول، إلا أن هذا النقش يشير إلى الاسم الأخير بالكنية، وبعد الانتهاء من كتابة الاسم يشرع النقاش في الدعاء للمتوفاة من خلال ثلاث جمل مسجوعة لطلب الرحمة والنجاة من النار... الخ، ثم يختتم النقش بتاريخ وفاة صاحبة النقش.

أما أسلوب كتابة النقش فقد كتب بخط حجازي مزوي معظم حروفه منقوطة (تنقيط جزئي)[٤٧] باستثناء البعض الذي ربما ترك سهوًا أو لضيق المساحة، ولعل ما يلفت النظر في هذا النقش هو أن لفظ الجلالة الذي تكرر أربع مرات بنفس الأسلوب تقريبًا في السطور الأول والثاني والسادس، جاء حرف اللام الثانية ذات عصا قصيرة تشبه النبرة (أو الكرسي) التي عادة ما تعلوها همزة، كما أن الكاتب في السطر السابع كتب كلمة (خمسمائة) بدون الألف هكذا (خمسميه) ، على عكس النقش الأول، بالإضافة إلى أنه أخطأ في كتابة كلمة (سبعين) في السطر السابع، وبعد انتهاء النص عاد ليكتبها صحيحة في أسفل النقش بالسطر الثامن، ثم أنهى النقش برسم شكل زخرفي لدائرة داخل مربع تحيط به أنصاف دوائر، وأحاط النقش بخط متصل على شكل إطار لم يستكمل في أسفل النقش مع إضافة ثلاثة أشكال هندسية في الأعلى



(لوحة ٥) شاهد قبر حسينه بنت ربيع بن سليمان بن وهب بن أبي الجهم، مؤرخ بسنة ٥٧٩هـ .

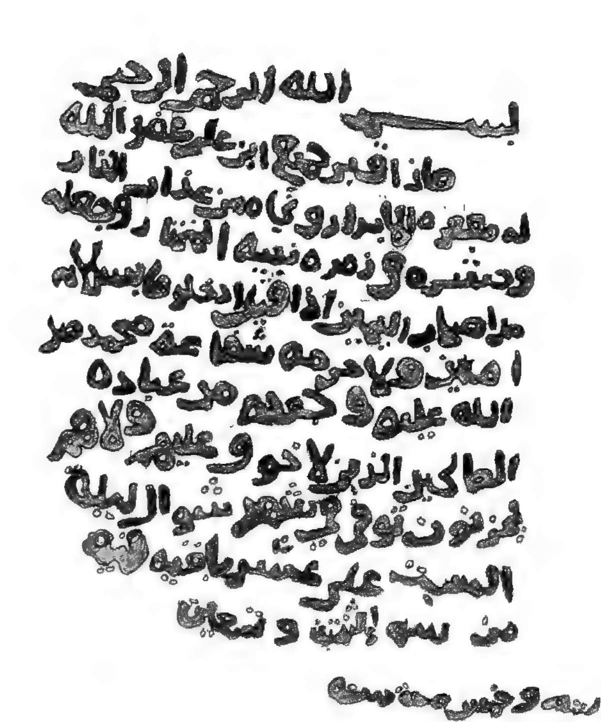
بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله
هذا قبر حسينه بنت ربيع ابن سليمان
ابن وهب ابن ابي الجهم رحمها الله رحمه
الابرار وعافاها من عذاب النار وحشرها
في زمره المقربين الاطهار توفيت ر
حمها الله في شهر المحرم سنه تسع
وسبعين سنه وخمسميه سنه
سبعين

(شكل ٧) شاهد قبر حسينه بنت ربيع بن سليمان بن وهب بن أبي الجهم.

لمعين يتوسط شكلين هندسيين من خطين متقاطعين أو ما يطلق عليه الأشكال المعقوفة.

٨- شاهد قبر جُميع بن علي '١' (شكل ٨)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه في قرية الحضن بنجران والتي تقع على بعد حوالي ٥ كم غرب موع الأخدود الأثري، باسم جُميع بن علي، مؤرخ



(شكل ٨) شاهد قبر جُميع بن علي (١).

بسنة ٥٩٢هـ/١١٩٦م، نقش عليه بخط حجازي لين بالحفر الغائر البسيط اثنا عشر سطرًا، نصها كالآتي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم

٢- هاذا قبر جميع ابن على غفر الله

٣- له مغفره الابرار ونجاه من عذاب النار

٤- وحشره في زمره نبيه المختار وجعله

٥- من اصحاب اليمين اذا قيل ادخلوها بسلام

٦- امنين ولا حرمه شفاعه محمد صلى

٧- الله عليه و(ا) جعله من عباده

٨- الصالحين الذين لا خوف عليهم ولا هم

٩- يحزنون توفى في شهر شوال ليله

١٠- السبت على عشر باقيه فيه

١١- من سنه ثنتين وتسعين

١٢- سنه وخمس ميه سنه

التعليق على الشاهد

يعتبر نص هذا النقش من أطول النصوص بين مجموعتنا، ويتكون من اثني عشر سطرًا، تبدأ بالبسملة ثم يستخدم الكاتب صيغة (هذا قبر) للإشارة إلى الشخص المتوفى والذي يقرأ (جميع بن علي)، ويلي الاسم الأول بكلمة (ابن) أي بإضافة حرف الألف، يلي ذلك الدعاء له بأدعية شائعة ومأثورة مستوحاة من بعض الآيات القرآنية كما سبق وذكرنا، وبعد الفراغ من الدعاء للمتوفى أرخ الكاتب لوفاة الشخصية بدقة ذاكرًا اسم اليوم والوقت واسم الشهر، على أن الصيغة التي وردت في تاريخ هذا النقش ليست شائعة بين الشواهد الأخرى موضوع الدراسة.

ومما يميز هذا الشاهد هو كتابته بالخط الكوفي البسيط المنقوط بشكل واضح، وخالٍ من الزخرفة استثناء الإطار البسيط الذي يحيط بالنقش، مع إضافة شكل مربع مفتوح من أسفل باتجاه النقش، وإلي جانب وجود بعض أوجه اختلاف بين هذا النقش وغيره من النقوش موضوع الدراسة، والتي لا تقتصر على الصيغ اللفظية فحسب وإنما يتعدى ذلك إلى أسلوب الخط نفسه، فكلمة (هذا) التي تمثل استمرارًا للصيغ اللفظية من قبل في النقوش السابقة، كتبت في هذا النقش بالمد بعد الهاء فجاءت هكذا (هاذا) بالسطر الأول وهو الشكل الذي سنشاهده في شواهد مؤرخة في فترة لاحقة لتاريخ هذا النقش، وفيما عدا كلمة (بسم) بالسطر الأول التي بالغ الكاتب في إطالة حرف السين بها حتى لا يترك فراغًا في السطر الأول، لعله اضطر إلى تصغير الحروف بغرض إطالة النص وربما لهذا جاءت حروف الحاء والجيم

والخاء مقفلة في بعض الكلمات، ومع ذلك نعتقد أن الكاتب غير محترف للكتابة بما يكفي ونعلل ذلك ببعض الأخطاء التي وقع فيها الكاتب، ففي كلمة (خمسمئة) بالسطر الثاني عشر كتبت على قسمين هكذا (خمس ميه) مع أنها كلمة واحدة، وكان من المفروض أن تكتب كاملة كما كتبت في شاهد حسينه بنت ربيع سابق الذكر.

وعمومًا فإن هذا النقش يبدو مميزًا مما يدل على أهمية الشخصية التي يؤرخ لها.

٩- شاهد قبر جميع بن علي '٢' (لوحة ٦) (شكل ٩)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه في قرية الحضن بنجران التي تقع على بعد ٥ كم جنوب غرب موقع الأخدود الأثري، باسم جميع بن علي، مؤرخ بالنصف الثاني من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، نقش عليه بخط حجازي لين بالحفر الغائر غير العميق ثمانية أسطر، نصها كالآتي:

١– اللهم اذا جمعت الأولين
٢– والأخرين لميقات يوم معلوم
٣– فجعل جميع ابن على من ورثه
٤– جنه النعيم واجمع بينه وبين
٥– اخوانه المومنين في جنات
٦– الفردوس وصلى الله
٧– على محمد واله
٨– وسلم تسليما

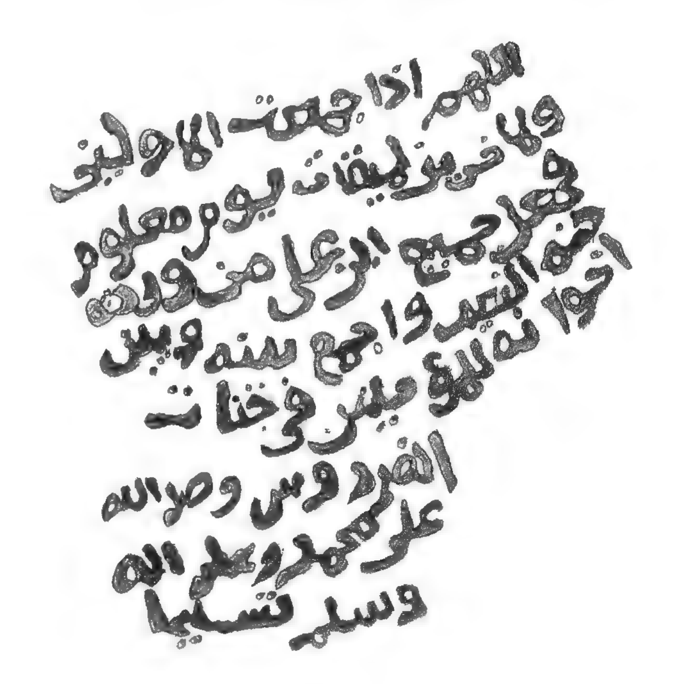
التعليق على الشاهد

لعل أول ما يلفت النظر في هذا النقش الاسم بصيغته الثنائية والتي نعتقد إلى حد الجزم بأن جميع بن علي هو نفسه الشخص بالشاهد الخامس سابق الذكر، وجاء هذا النقش مكملًا لما سبق، ولذلك أهمل الكاتب البسملة وبدأ مباشرة بالدعاء الذي تضمن جملاً مقتبسة من بعض الآيات القرآنية الكريمة على النحو الذي ورد به في شاهد حسينه بنت ربيع، مع إضافة جمل جديدة ختمها الكاتب بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم.

وجاءت الصيغ اللفظية في هذا النقش مختلفة عن النقش '١' الخاص بجميع بن علي سابق الذكر، إلا أننا لا نجد صعوبة في تلمس أوجه الشبه والاختلاف بين النقشين من خلال بعض الحروف بل بعض الكلمات، والتي تبين مدى التماثل بشكل كامل خاصة في رسم حروف الاسم بصيغته الثنائية، فمثلًا في كلمة (محمد) في السطر السابع، وكلمة (صلى) في السطر السادس، التي كتبت بدون الياء المقصورة في كلا النقشين، على أن هذه الكلمة وكذلك كلمة (فاجعل) في السطر الثالث التي كتبت بدون الألف بعد الفاء من الكلمات التي أخطأ الكاتب فيها مثلما أخطأ في كلمة (خمسمئة) التي أشرنا اليها في حديثنا عن نقش جميع بن علي '١'، والتي ربما وقع فيها كاتب غير محترف، أما بقية الحروف فقد كانت في الغالب لا تختلف في النقشين من حيث الرسم باستثناء ما قد تفرضه طبيعة الحجر ومدى صلابته وقدرة الكاتب على التحكم في أداة كتابته، أضف إلى ذلك أن الكاتب رسم نفس الإطار البسيط يحيط بالنقش مماثلًا تمامًا لأسلوب كتابة نقش جميع بن علي '١' لدرجة يمكننا الاعتقاد القاطع بأن النقشين لكاتب واحد، وتتحدث عن شخصية واحدة هي جميع بن علي، الذي نعتقد أنه شخصية اجتماعية أو سياسية بارزة،[٤٨] مع المبالغة



(لوحة ٦) شاهد قبر جميع بن علي '٢'، مؤرخ بالنصف الثاني من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي.



(شكل ٩) شاهد قبر جُميع بن علي '٢'.

الواضحة في الإكثار من الدعاء له في النقشين، والدقة في تأريخ وفاته، الأمر الذي جعل الكاتب يكتفي باسمه الثنائي كونه شخصية معروفة في نظره، ولذا خصه بنقشين، نرجح أنهما وضعا على نفس القبر.

١٠ - شاهد قبر جعفر بن السابق بن سعيد بن سلام (شكل ١٠)

شاهد قبر من الحجر البازلتي عثر عليه بموقع الأخدود الأثري بنجران، باسم جعفر بن السابق ابن سعيد بن سلام، يمكن تأريخه بالقرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، نقش عليه بخط حجازي ذي طرف متقن تسعة أسطر بطريقة الحفر الغائر البسيط، بصيغة:

١– بسم الله الرحمن الرحيم

٢– اللهم اذا جمعت الا

٣– ولين والأخرين لميقات

٤– يوم معلوم فاجعل

٥– جعفر بن السابق بن

٦– سعيد بن سلام من

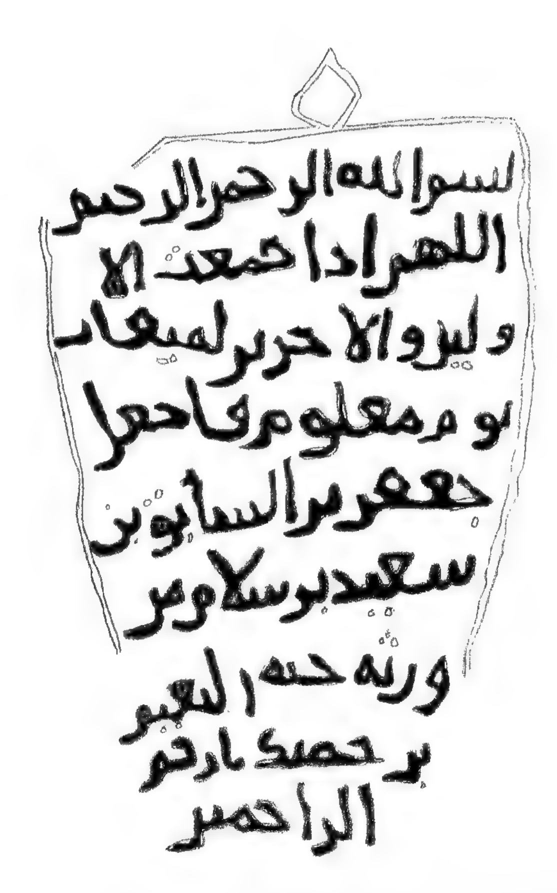
٧– ورثه جنه النعيم

٨– برحمتك يا (ا) رحم

٩– الراحمين

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة يأخذ في الانقباض كلما اتجهنا إلى أسفل وهو ما كان له تأثيره الواضح على أشكال السطور وعدد ما تضمه من كلمات، ويعد هذا الشاهد نسخة مطابقة لشاهد راشد بن سالم '٢' سابق الذكر، سواء من حيث الصيغ اللفظية أو من حيث أسلوب الخط، ولعل الاختلاف الوحيد يكاد يقتصر على اسم صاحب النقش، الذي ورد



(شكل ١٠) شاهد قبر جعفر بن السابق بن سعيد بن سلام.

في هذا النقش رباعيًا، وهو ما يجعنا نؤرخ هذا الشاهد إلى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، أي نفس تاريخ نقش راشد بن سالم '٢'.

والشاهد كتاباته واضحة، ويخلو من الزخرفة، ويلاحظ أن كتاباته تملأ كامل مساحة سطح الحجر المنفذ عليه، يلاحظ التشابه الواضح بين حرف الراء المتوسطة وحرف النون المتوسطة والنهائية كما في كلمتي (الرحمن الرحيم) بالسطر الأول والتاسع، وكلمتي (الأولين والأخرين) بالسطر الثالث، وكلمة (بن) بالسطر الخامس والسادس، كما تشابه رسم حرف العين[٤٩] والفاء والقاف المتوسطة للكلمة، فجاء على شكل مثلث يرتكز على خط رأسي مرتبط بالخط الأفقي كما في كلمة (جمعت) بالسطر الثاني، وكلمة (لميقات) بالسطر الثالث، وكلمتي (معلوم فاجعل) بالسطر الرابع، واسمي (جعفر وسعيد) بالسطرين الخامس والسادس، وكلمة (النعيم) بالسطر السابع، أما رسم حرف الكاف المنتهية فقد جاء على هيئة حرف الدال كما في كلمة (برحمتك) بالسطر الثامن، ويلاحظ إهمال الكاتب حرف الألف في كلمة (ارحم) بالسطر الثامن وربما سقطت منه سهوًا أو أنه استعاض عنها بالألف المختتمة في كلمة (يا) التي تسبقها مباشرة.

١١- شاهد قبر جزيله المؤرخ بالقرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي (لوحة ٧) (شكل ١١)

شاهد قبر من حجر البازلت عثر عليه بالقرب من موقع الأخدود الأثري، باسم جزيلة بنت (....)، يمكن تأريخه بالقرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، نقش عليه بخط حجازي مزوي بالحفر الغائر غير العميق أحد عشر سطرًا، نصها كالآتي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم (هذا)

٢- قبر جزيله ابنت ....

٣- ...... رحمها الله رحمه الابرار

٤- وحشرها في زمره القديسين الابرار

٥- توفيت رحمها الله في شهر رجب

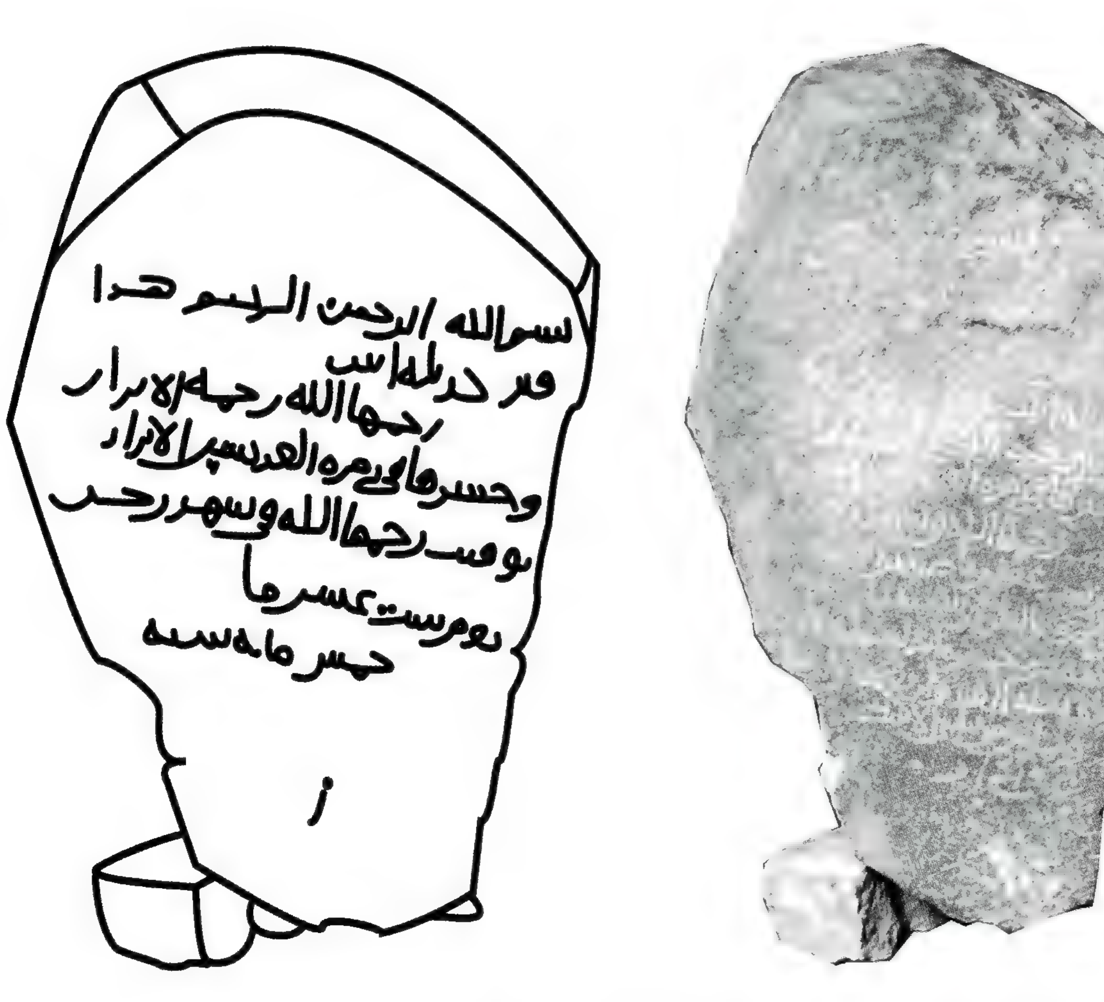
٦- يوم ست عشره ا......

٧- ...خمس مايه سنه

٨- ...ز

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة، يضم أحد عشر سطرًا، تبدأ بالبسملة ثم يشير إلى الشخصية



(لوحة ٧) شاهد قبر جزيله، مؤرخ بالقرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي.

(شكل ١١) شاهد قبر جزيله.

المتوفاة مستخدمًا صيغة (هذا قبر)، وهي امرأة، يرجح أن تقرأ جزيله أو جزيمة؛ حيث تسببت الأضرار التي لحقت بالنقش في فقدان اسم الإشارة (هذا) ، ثم يلي ذلك الدعاء للمتوفاة بأدعية مأثورة وشائعة، على أن الصيغ اللفظية التي وردت في هذه الأدعية لم تختلف كثيرًا عن النقوش السابقة، يلي ذلك تاريخ الوفاة والذي أشير اليه بصيغة (توفيت رحمها الله في...) ، وقد تسبب التلف الذي أصاب واجهة الشاهد في ضياع بعض الكلمات والعبارات لاسيما الاسم الثاني لصاحبة الشاهد بالسطر الثاني وبداية الثالث، إضافة إلى طمس السطر السابع والذي غالبًا ما كان يتضمن وفقًا للسياق العام عبارة لها علاقة بتاريخ الوفاة والتي لحسن الحظ لم تؤثر على إمكانية تأريخ الشاهد، وهو ما ينطبق أيضًا على تلك الكلمات المطموسة بالسطر الثامن، أما السطور من التاسع حتى الحادي عشر والتي يصعب قراءتها فغالبًا ما كانت تضم عبارات دعائية للمتوفاة.

وكتب النقش بطريقة بسيطة حددت سطوره من أعلى بخط مستقيم، وحافظ الكاتب على توازن الأسطر حتى السطر التاسع في حين جاء السطران العاشر والحادي عشر أقل في عدد

الكلمات وفقًا لشكل الحجر نفسه، كما يلاحظ محاولة الكاتب توريق بعض حروفه وإتقانها إلى حد كبير، والتي تلاحظ بشكل واضح في طريقة رسم النهاية العلوية لحروف الألف المبتدئة والنهائية، واللام المبتدئة والنهائية كما وردت على سبيل المثال في لفظ الجلالة (الله) بالسطر الأول والثالث والخامس (لوحة ٧) ، وتشابه طريقة رسم حرفي السين والشين حيث جاءتا بدون تنقيط، كما جاء حرف الميم كامل الاستدارة سواء المبتدئة أو النهائية كما في كلمة (رحمها) بالسطر الثالث والخامس، وكلمة (زمره) بالسطر الرابع، وكلمتي (خمس) و(مايه) في السطر الثامن، أما رسم حرف الهاء المتوسطة فقد جاءت بهيئة دائرتين متقابلتين أعلى وأسفل الخط كما في كلمة (رحمها) بالسطر الثالث والخامس، وكلمة (شهر) بالسطر الخامس أيضًا.

١٢ - شاهد قبر حمامه بنت سهل (لوحة ٨) (شكل ١٢)

شاهد قبر من الحجر البازلتي عثر عليه بقرية الحمر بنجران والتي تمثل امتدادًا لموقع الأخدود الأثري من الناحية الجنوبية،[٥٠] باسم حمامة بنت سهل، مؤرخ بسنة ٦٤٦هـ/١٢٤٨م، وقد نقش عليه بخط حجازي لين خمسة عشر سطرًا، بالصيغة الآتية:

١– الحمد لله

٢– رب العا

٣– لمين بسم

٤– الله الر(حمن) .....

٥– حيم هاذا قبر

٦– حمامه بنت

٧– سهل رحمها الله

٨–رحمه الابرار و(نـ) جا

٩– ها من عذاب النار و

١٠– حشرها في زمره (نبيه)

١١–المختار توفيت في (شهر)

١٢–صفر لسنه ست واربعين

١٣–وستمايه سنه و

١٤–صلى الله على محمد

١٥–واله وسلم تسليما

التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة غير منتظمة، ذات سطح غير مستوٍ حيث يظهر عليه بعض التقوس، وهو ما انعكس مع ما تميز به الحجر نفسه من صلابة، على صعوبة تنفيذ النقش عليه فجاءت الكتابة أكثر تعقيدًا مقارنة بالنقوش الشاهدية الأخرى موضوع الدراسة، وهو ما أدى إلى صعوبة قراءة النقش، والذي تمكنا من قراءته من خلال مقارنة الصيغ اللفظية التي جاءت لا تختلف كثيرًا عما ورد في عدد من النقوش السابقة خاصة شاهد حسينه بنت ربيع (لوحة ٥)، باستثناء الافتتاحية التي قدم فيها الكاتب جملة الحمد على البسملة على نحو غير مألوف، ثم تلا ذلك بالتعريف بالشخص المتوفى مستخدمًا صيغة 'هذا قبر' التي وردت في بعض النقوش موضوع الدراسة، مع إضافة الألف بعد الهاء كما في نقش جميع بن علي '١'، ثم اسم المتوفى وهي امرأة تدعى حمامه يليها ثلاث كلمات لم نستطع قراءتها كونها غير واضحة بسبب التلف الذي أصاب هذا الجزء من النقش، ونعتقد أن الأولى هي كلمة (بنت)، أما الكلمة الثانية فهي



(لوحة ٨) شاهد قبر حمامه بنت سهل، مؤرخ بسنة ٦٤٦هـ .

(شكل ١٢) شاهد قبر حمامه بنت سهل.

اسم الأب، والثالثة (بن) وبالتالي يكون سهل هو اسم الجد، ثم يشرع الكاتب في الدعاء لها على النحو الذي ورد في النقوش السابقة.

وقد جاء حرف الياء ممتدًا إلى الخلف بهيئة راجعة وهي من الظواهر المعروفة في الشواهد الحجازية المؤرخة،[٥١] المتأثرة بالنقوش النبطية مما يدلل على أن الكتابات العربية لم تستطع التخلص من هذه التأثيرات حتى هذا القرن، وهو ما نشاهده في حرف الجر (في، على) في السطرين الحادي عشر والرابع عشر، وكذلك في كلمة (صلى) بالسطر الرابع عشر، أما حرف الراء والزاي والواو فقد رسمت أيضًا بشكل مختلف؛ حيث انحنت بشكل دقيق في الأسفل، وهذا ينطبق على الدال أيضًا إلا أن الأخيرة أقصر قليلًا، وكذلك حرف الباء في (رب) بالسطر الثاني.

وربما لضيق مساحة النقش اضطر النقاش إلى تقسيم حروف الكلمة الواحدة على سطرين في عدة كلمات هي (العالمين، الرحيم، ونجاها، وحشرها، وصلى) ، كما في النقوش النبطية مما يدلل على أن الكتابات العربية لم تستطع التخلص من هذه التأثيرات حتى هذه الفترة،[٥٢] كما أن النقاش لم يعن بإحاطة النقش بإطار كما هو

الحال في النقوش الأخرى، ربما لصغر المساحة واكتفى برسم شكل لمعين يتوسط أربع كلمات تمثل السطرين الأول والثاني كنوع من الزخرفة.

ومن الظواهر التي يمكن ملاحظتها على هذا النقش استخدام ظاهرة التركيب: أي تركيب الحروف فوق بعضها، أو فوق كلمات مجاورة لها، وكذلك إركاب بعض الكلمات فوق كلمات أخرى في السطر،[٥٣] كما في حرف الجر (في) في السطر الحادي عشر التي ركبت أعلى حرف التاء في كلمة (توفيت) السابقة عليها.

١٣- شاهد قبر آمنة عذال بنت برش (موسى) (لوحة ٩)، (شكل ١٣)

شاهد قبر من الحجر البازلتي عثر عليه في موقع الأخدود الأثري بنجران، باسم آمنة عذال (أو عمران) بنت برش (أو موسى)، مؤرخ بسنة ٧٢٩هـ/١٣٢٩م، ونقش عليه بخط حجازي لين أربعة عشر سطرًا، بصيغة:

١– بسملله[٥٤] الرحمان الرحيم

٢– الله اذا يدا جمعت الا

٣– ولين و(ا) لأخرىن لميقات

٤– يوم معلوم فااجعل

٥– امنه عذال (عمران) بنت برش

٦– من ورثه النعيم

٧– توفيت رحمها الله رحمه

٨– الابرار ونجاها من عذاب

٩– النار وحشرها في زمره

١٠–القديسين الاطهار

١١–توفيت رحمها الله

١٢–في شهر جماد الاخر

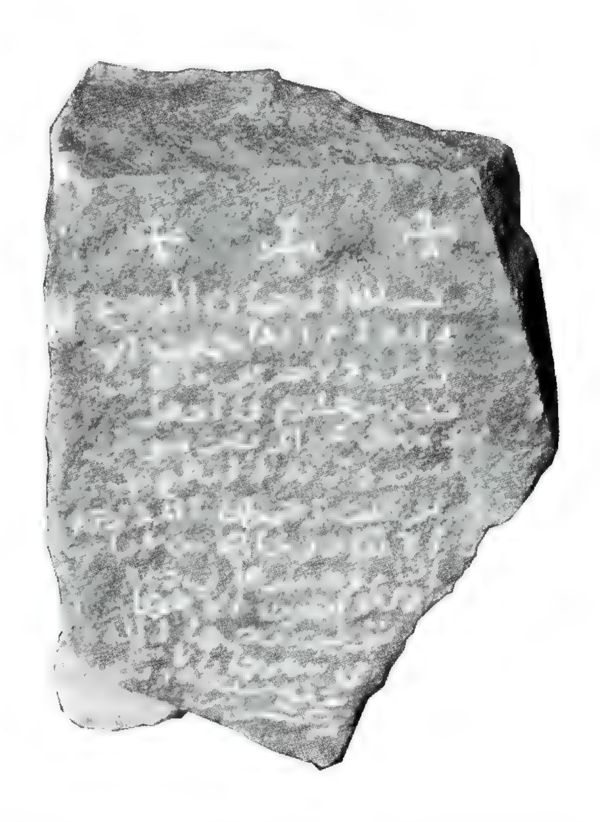
١٣–سنه سبعميه وتسـ(ع)

١٤–وعشرين

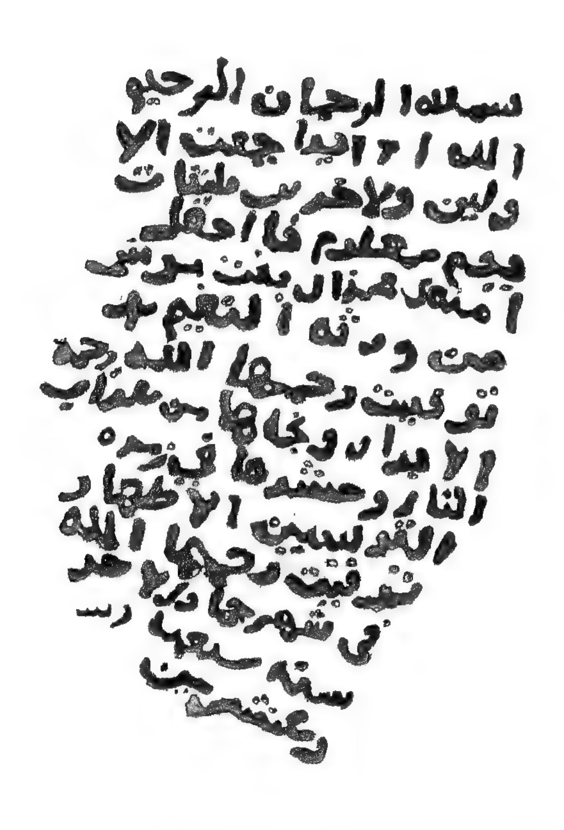
التعليق على الشاهد

يأخذ الشاهد هيئة مستطيلة غير منتظم الأضلاع، كتب بخط واضح وبتنقيط جزئي، ويبدأ النقش بالبسملة يليها الدعاء للمتوفاة، وهي امرأة تقرأ (آمنة عذال بنت موسى أو برش) ، وبعد الدعاء يؤرخ الكاتب لوفاتها بصيغة مختلفة عن النقوش السابقة، فبدأ بكلمة (سبعمئه) .

ومما يلاحظ على هذا النقش أن الكاتب أكثر وقوعًا في الأخطاء الإملائية من النقوش السابقة، ويمكن ملاحظة ذلك في الكلمة الأولى من النقش وهي البسملة التي وصل فيها الكلمة الأولى بالثانية وكأنها كلمة واحدة، مهملًا الألف في لفظ الجلالة، يلي ذلك بكتابة كلمة (الرحمن) بالسطر الأول بمد بعد الميم ثم كتبت كلمة (اللهم) بالسطر الثاني في كلمتين مع أنها كلمة واحدة، كذلك كتبت أداة الشرط (إذا) بالسطر الثاني ياء بعد الألف الأولى، وكذلك لم يكتب الألف بعد الواو في كلمة (والأخرين) بالسطر الثالث، ثم كرر الألف في كلمة (فاجعل) بالسطر الرابع، كما أن الكاتب أخطأ في كتابة اسم المرأة فكتب الاسم بالتاء المفتوحة، ثم استدرك الخطأ على ما يبدو وعاد فصحح الخطأ وأضاف التاء المربوطة، ونعتقد أن سبب ذلك هو أن الاسم مركب، مما يحدث معه الالتباس عند النطق، وهي المرة الأولى التي يرد فيها الاسم المركب في نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة.



(لوحة ٩) شاهد قبر آمنة عذال بنت برش (موسي)، مؤرخ بسنة ٧٢٩هـ .



(شكل ١٣) شاهد قبر آمنة عذال بنت برش (موسي).

فيما عدا ذلك، لم يختلف أسلوب رسم الحروف في هذا النقش عن نقشي جميع بن علي (١، ٢)، إلا أن الكاتب رسم بشكلاً زائدًا بعد كلمة (النعيم) بالسطر السادس، ولعله أراد بها فاصلة أو نقطة حتى يبدأ جملة جديدة، كما أن النقاش لم يهتم بإحاطة النقش بإطار واكتفى برسم ثلاثة أشكال هندسية معقوفة (متقاطعة) أعلى النقش بقصد الزخرفة.

الدراسة التحليلية للنقوش الشاهدية بنجران

ضمت النقوش الشاهدية موضوع الدراسة أسماء اثني عشر من الشخصيات التي عاشت في نجران؛ وماتت على ترابها، ودفنت في مقابرها، والتي للأسف لم تصلنا عنها معلومات أو ترجمات في المصادر الأدبية أو كتب التراجم خاصة في جنوب الجزيرة العربية التي بين أيدينا، وخلت نقوشها من أسماء أو توقيعات الخطاطين، فمن حيث الشكل: يلاحظ أنها كتبت بالخط الحجازي المتقن (الكوفي ذي الطرف المتقن) أو الحجازي اللين (النسخي)، أو الخط الحجازي المورق (الكوفي المورق) ، وإن كان استخدام الخط الكوفي المورق (الحجازي المورق) جاء على نطاق ضيق حيث استخدم في كتابة النقش الرابع (لوحة ٣)، (شكل ٤)، في حين كُتبت معظم النقوش بالخط الكوفي البسيط (الحجازي ذي الطرف المتقن) (لوحات ١، ٢، ٤، ٦)، ونُفذت هذه النقوش إما بطريقة الحفر البارز، من خلال ترك الحروف بارزة بعد حفر ما حولها من مساحة في قاعدة الشاهد المحيطة بالحروف نفسها وهو الأسلوب المستخدم في كتابات الشاهد الثالث والشاهد الرابع (لوحتا ٢، ٣)، أو أنها نفذت بطريقة الكشط أو الحز (الحفر غير العميق) وهذا الأسلوب سهل التنفيذ ولذا كُتبت به معظم النقوش موضوع الدراسة (لوحات ١، ٣، ٧، ٨) ، وهو الأسلوب الذي كتبت به النقوش على الأحجار في الكثير من مناطق الحجاز مثل تلك الكتابات المؤرخة بمنطقة الصويدرة.[٥٥]

أسلوب الخط والصياغة

لم يسجل أسلوب الخط في النقوش المؤرخة موضوع الدراسة تباينًا كبيرًا يمكن على أساسه تحديد أكثر من مرحلة انتقالية في تطور الخط بمنطقة نجران، إذ إن هذا التباين وإن كان موجودًا فعلًا، فهو نتيجة تعدد النقاشين وتباين مهارتهم، ومدى إلمامهم بقواعد الخط الذي يكتب به سواء الخط الحجازي المتقن[٥٦] أو الحجازي اللين (النسخي)، أو الخط الحجازي المورق (الكوفي المورق)، ومعرفتهم للنسب، خصوصًا وأن الفترة الزمنية التي تنتمي إليها هذه النقوش المؤرخة لا تتجاوز ٢١٣ سنة.

ولذلك يمكن اعتبار هذه المجموعة تمثل مرحلة لاحقة لمراحل سبقتها في تطور الخط العربي بمنطقة نجران بشكل خاص والحجاز بشكل عام، والتي كانت تتميز بتنفيذ أغلب نقوشها الشاهدية بالخط البارز وعلى قدر عال من الإجادة، وتناسق سطورها وكلماتها المتقاربة في الحجم، وجاءت مواضع تواريخ الوفاة في أغلبها في حواشٍ أو هوامش خاصة في أسفل الشاهد أو في أعلاه، وفي مكان لا يبعد عن النص نفسه، وهي من السمات التي تميز مدرسة الحجاز منذ القرن الثالث الهجري،[٥٧] كما تميزت نقوش الحجاز ونجران السابقة على تاريخ النقوش موضوع الدراسة بقوائمها القصيرة، والذي ربما كان نتيجة لتزاحم الكلمات وعدم مراعاة النسب الفاصلة بينها، وكذلك التقوس الملحوظ في بعض الحروف والذي عرفته النقوش الحجازية منذ القرن الثالث الهجري وتطور في النقوش اللاحقة عليها كنوع من الزخارف الهندسية يفصل بين أجزاء الكلمة الواحدة.

كما تميزت النقوش السابقة على النقوش موضوع الدراسة باشتمالها على عناصر زخرفية في نهايات الحروف، منذ القرن الثالث الهجري واستمرت حتى القرن السادس وما بعده، وكانت في البداية على هيئة عراجين البلح والتي ظهرت في رؤوس الألفات، كما ثُنيت عراقات حرفي الراء والنون وما في حكمهما، مدها النقاش جهة اليمين، وثنى ذلك ناحية اليسار وانتهائه بفرع نباتي، كما ظهرت اللواحق الزخرفية في بدايات بعض الحروف على هيئة فروع وأغصان على درجة كبيرة من الإتقان، كما جاء حرف اللام ألف في النقوش الحجازية بهيئة زخرفية وتطور منذ القرن الثاني الهجري وظهرت منه أشكال مختلفة ومنها الشكل المجدول والتي استمرت حتى نقوش القرن الثامن الهجري كما هو واضح من النقوش موضوع الدراسة.

ومن مميزات النقوش الحجازية التي كانت معروفة منذ فجر الإسلام[٥٨] والتي حدث عليها تطور في نقوش نجران موضوع الدراسة ظهور الشقوق السهمية في رؤوس الحروف وخاصة في رؤوس الألفات واللامات، وهو الشكل الذي تطور في نقوش نجران حيث تطورت هذه الشقوق السهمية إلى مثلثات صغيرة في رؤوس الألفات واللامات كما في النقش الخامس، أو أن تكتب الألفات المبتدئة والمتوسطة وأحيانًا المختتمة بعطفة من أعلى جهة اليمين تارة كما في الشاهد الأول والثاني عشر (لوحة ٨)، وتارة أخرى جهة اليسار كما في الشاهد السادس والثامن، كما نقشت الألف في بعض الشواهد بشكل مستقيم كما في النقش السابع والتاسع والثالث عشر (لوحات ٥، ٦، ٩)؛ أما حرف الباء فقد جاء في نقوش نجران موضوع الدراسة بعدة هيئات، ففي الشاهد الثاني والثالث والرابع والخامس جاءت الباء المبتدئة مرتفعة حتى غدت في علو الحروف الطالعة كالألف واللام (لوحات ١، ٢، ٣)، كما تميز قائم الباء في الشاهد الثالث عشر (لوحة ٩) بالميل جهة اليسار قليلًا، وتميز الشاهد الثاني والخامس بارتفاع قائم الباء قليلًا مع عقفها من أعلى بهيئة خطافية جهة اليمين أو اليسار (لوحة ١) (شكل ٥)، في حين جاء حرف الباء ذا قائم قصير سواء كان مبتدئًا أو متوسطًا في الشاهد الأول والتاسع والثاني عشر (لوحتا ٦، ٨) (شكل ١، ٩، ١٢).

الحروف	الألف			الباء/التاء/الثاء			الجيم/الحاء/الخاء			الدال/الذال			الراء/الزاء			السين/الشين			الصاد/الضاد			الطاء/الظاء		
رقم الشاهد	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية
١																								
٢																								
٣																								
٤																								
٥																								
٦																								
٧																								
٨																								
٩																								
١٠																								
١١																								
١٢																								
١٣																								

الحروف	العين/الغين			الفاء/القاف			الكاف			اللام واللام ألف			الميم			النون			الهاء			الواو			الياء		
رقم الشاهد	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية	المبتدئة	المتوسطة	النهائية
١																											
٢																											
٣																											
٤																											
٥																											
٦																											
٧																											
٨																											
٩																											
١٠																											
١١																											
١٢																											
١٣																											

جدول تحليل حروف النقوش

كما جاءت الجيم وأختاها بأشكال مختلفة مع المحافظة على الزاوية الحادة (شكل ٢) فمثلاً في حالة الابتداء جاءت في شكلها الطبيعي مع شيء من الليونة والتقوس دون زخرفة لخط منكبها كما في الشاهد الثاني والسادس والسابع والتاسع والثالث عشر (لوحات ١، ٤، ٥، ٦، ٩)، بينما جاءت في وسط الكلمة فجاءت بأكثر من هيئة وإن انحصر الاختلاف بينها في خط منكبها كما في الشاهد الخامس والثامن (شكلا ٥، ٨)، ووردت الحاء بهيئة مميزة في النقش الرابع (لوحة ٣)؛ حيث يلاحظ أن خط منكبها تزخرفه نصف مروحة نخيلية ذات شعبة واحدة أو شعبتين، فضلاً عن وجود امتداد إلى يمين نقطة تقاطع خط المنكب مع خط استواء الكتابة كما في الشاهد الأول.

أما حرف الدال فيلاحظ أنه لايزال متأثرًا بالكتابات النبطية في بعض النقوش موضوع الدراسة؛ حيث ظهر حرف الدال والذال يشبهان إلى حد كبير حرف الكاف، مع حدوث تطور على بعضها من حيث زيادتها العليا التي ظهرت على هيئة فرع نباتي كما في النقش الرابع (لوحة ٣)، كما وردت في معظم النقوش موضوع الدراسة قريبة من الشكل الذي نكتب به حاليًا، مع ميل العراقة جهة اليمين قليلًا (لوحات ١، ٢، ٤ :٩)؛ أما حرفا الراء والزاي، فقد وردت في نقوش نجران موضوع الدراسة بأشكال مختلفة، سواء في وضعه العربي الصحيح كما في النقش الخامس والسابع والثامن والثاني عشر (لوحتا ٥، ٨)، أو باشتماله على لواحق زخرفية من أوراق نباتية أو أشكال مدببة كما في الشاهد الثالث والرابع (لوحة ٢، ٣)؛ أما حرف الراء والزاي فقد وردا بنفس الهيئة التي نكتب بها حاليًا كما في الشاهد الثاني، والخامس حتى الشاهد الثالث عشر (لوحات ١، ٤ :٩)، فيما عدا بعض النماذج التي تشابه فيها حرف الراء مع حرف النون[٥٩] حيث وردا في شكلين، الأول: يظهر به الترطيب والليونة في كتابتهما فاتخذا إما شكلًا مقوسًا كما في الشاهد الأول، أو شكلًا مقوسًا مرتفعًا نحو أعلى جهة اليمين ثم ترجع بتقويس آخر نحو اليسار منتهية بهيئة خطافية كما هو الحال في النقش الرابع (لوحة ٣)، أو أوراق نباتية من طرفين كما في النقش الثالث (لوحة ٢).

أما حرفا السين والشين فجاءا متنوعين، ففي الشاهد الثامن والثاني عشر استخدم الخطاط الشكل القديم الذي رسمت فيه الأسنان على هيئة مثلثات (لوحة ٨)، كما رسمت على هيئة خطوط وقوائم عريضة ورفيعة وبارتفاعات متفاوتة في باقي الشواهد (لوحات١، ٣ :٧)، وفي بعض الأحيان يجمع الخطاط بين الشكلين في بعض الشواهد كما في الشاهد الثالث والثالث عشر (لوحات ٢، ٩)؛ أما حرفا الصاد والضاد فعلى الرغم من قلة عدد نماذجهما الواردة في النقوش موضوع الدراسة، كما في الشاهد الثامن والتاسع والثاني عشر (لوحات٦، ٨) فإن الخطاط دمج فيها بين التأثيرات النبطية[٦٠]– والتي يمكن ملاحظتها في ظهور القائم القصير– والتطور الذي تم عليها خلال فترة الدراسة فجاءت ذات شكل قريب من البيضاوي بوضع أفقي؛ أما حرفا الطاء والظاء فقد وردا في نقوش نجران موضوع الدراسة بثلاث هيئات: الأولى على شكل مستطيل يميل جهة اليمين كما في الشاهد الأول، مع تصميم نهاية الطالع بهيئة مشقوقة والتي تعد من التأثيرات النبطية كما سبق وذكرت، أما الهيئة الثانية فقد جاء فيها حرف الطاء الوسطية على هيئة مستطيلة والطالع يميل جهة اليمين قليلًا مع تشكيل نهايته على هيئة مثلث جهة اليسار منه كما في الشاهد الثاني (لوحة ١)، وجاءت الهيئة الثالثة بالشاهد السابع والثالث عشر بهيئة بيضاوية وذات طالع قصير (لوحات ٥، ٩).

أما حرفا العين والغين فقد وردت المبتدئة على ثلاث هيئات؛ الأولى تأخذ فيها العين شكلًا قريبًا من الهيئة المستعملة حاليًا كما في الشواهد الأول والثالث والخامس والسابع والثالث عشر (لوحات٢، ٤، ٥، ٩) ، والهيئة الثانية جاءت العراقة العليا على هيئة معقوفة للداخل كما في الشاهد الثاني والرابع والتاسع (لوحات ١، ٣، ٦) ، وتأخذ الهيئة الثالثة شكلاً قريبًا من الشكل الحدوي بحيث تتقارب فيه طرفا فتحة العين كما في الشاهد الثامن والثاني عشر (لوحة ٨)، في حين وردت كل من العين المتوسطة والمختتمة على شكل مثلث مقلوب ذي قنطرة وبذلك تخلصت من التأثيرات النبطية التي كانت تظهر فيها دون قنطرة،[٦١] كما في الشاهد الأول والثاني والشواهد من الرابع حتى الشاهد العاشر، والثاني عشر (لوحات ١، ٣، ٦، ٨)، واتخذت العين المتوسطة بالشاهد الثالث عشر هيئة معين قائم على إحدى زواياه (لوحة ٩)؛ أما حرفا الفاء والقاف فقد جاءت المبتدئة مثلثة الشكل كما في

الشاهد الثالث والخامس والسابع (لوحات ٢، ٤، ٥)، وبهيئة دائرية كاملة الاستدارة مرتكزة على قائم قصير في الشواهد الثامن والتاسع والثالث عشر (لوحات ٦، ٩)، وتتشابه مع حرف الواو كما في الشواهد الرابع والسادس والحادي عشر والثاني عشر (لوحات ٣، ٧، ٨)، وفي الشاهد الأول جاء حرف القاف مشقوقًا من أعلى، وهو ما تميزت به نهايات معظم حروف هذا النقش.

أما حرف الكاف الذي ورد في أربعة نقوش فقط من الشواهد موضوع الدراسة فيلاحظ أنها لاتزال متأثرة بالأساليب النبطية، فقد جاءت المبتدئة منها بالشاهد الأول والنهائية بالشاهد العاشر تشبه حرف الدال مع امتداد العراقة العليا باستدارة للخلف وتنتهي من أعلى بهيئة مشقوقة، أما النهائية في الشاهد الرابع والسادس (لوحات ٣، ٤) فقد جاءت من خطين أحدهما بشكل أفقي يقوم عليه عراقة تنتهي من أعلى بهيئة مثلث يشبه الورقة النباتية جهة اليسار؛ أما حرف اللام فقد جاءت المبتدئة منها في نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة على شكلين، الأول بسيط على هيئة قائم ينتهي من أعلى بخط مائل للداخل كما في الشواهد من الثامن وحتى الثالث عشر (لوحات ٦:٩)، أما الشكل الثاني فينتهي فيه القائم بهيئة مثلث إما جهة اليمين كما في الشاهد الأول، أو جهة اليسار كما في الشواهد الثالث والخامس والسادس والسابع (لوحات٢، ٤، ٥)، أما اللام المتوسطة فجاءت على هيئة قائم كما في الشواهد الأول والرابع والسادس والسابع والتاسع والعاشر والثالث عشر (لوحات٣، ٥، ٦، ٩)، وفي الشواهد الثاني والثالث انتهى القائم بهيئة مثلث جهة اليسار (لوحات ١، ٢)؛ وتأخذ اللام ألف في نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة عدة أشكال يتقاطع فيها طرفاها من أعلى مؤلفة شكلًا خطافيًا، منها ما جاءت قاعدته بهيئة مثلثة ويتقوس طرفا اللام ألف من أعلى للداخل كما في الشاهد الأول، ومنها ما جاءت قاعدته بهيئة مثلثة وتتقابل طرفا اللام ألف مكونة شكلاً معينًا كما في الشاهد الرابع (لوحة ٣)، وجاءت قاعدة الشاهدين الخامس والسادس على هيئة معين ينطلق من زاويته العلوية طرفا اللام ألف باستقامة إلى أعلى وبشكل متساو (لوحة ٤)، أما اللام ألف ذات القاعدة المستديرة فجاء طرفا اللام ألف بتقويس من أعلي نحو الداخل بعض الشيء مما أضفى عليهما شكلًا جماليًا كما في الشاهد الثامن والتاسع والثالث عشر (لوحات ٦، ٩).

أما حرف الميم فقد جاءت عقدة الميم المبتدئة أو المتوسطة أو المختتمة كاملة الاستدارة في النقوش الثاني والخامس والسابع والثامن والحادي عشر والثالث عشر (لوحات١، ٤، ٥، ٧، ٩)، كما جاءت عقدة الميم فوق مستوى التسطيح كما في النقوش السابع والثامن والحادي عشر (لوحات٥، ٧)، وجاء إسبال عراقة الميم دون مستوى التسطيح كما في حرف الميم المختتمة بالنقش الخامس والسادس والثامن حتى الثالث عشر (لوحات٤، ٦:٩)، وقد زخرف الفنان عراقة الميم بورقة ذات طرفين كما في النقش الرابع (لوحة ٣)، وفي الميم المختتمة بالشاهد الثالث قام الخطاط بثني عراقة الميم المختتمة لأعلى مع الارتداد جهة اليسار بهيئة خطافية (لوحة ٢).

وتشابه حرف النون في نقوش نجران موضوع الدراسة إلى حد كبير مع حرف الراء كما سبق وذكرت، فاتخذتا شكلًا مقورًا بُترت فيه عراقة النون فبدت كحرف الراء، كما في النون المختتمة في النقوش الثاني والخامس وحتى الحادي عشر (لوحات١، ٤:٧)، أو شكلًا مقوسًا مرتفعًا نحو أعلى جهة اليمين ثم ترجع بتقويس آخر نحو اليسار منتهية بهيئة خطافية كما هو الحال في النقش الأول، أو تنتهي عراقة النون بورقة ثنائية كما في النون المختتمة بالنقش الثالث (لوحة ٢)، أما النون المتوسطة فقد جاءت على شكلين، الأول على هيئة قائم غير مرتفع كما في

النقوش الأول والثالث والرابع والسابع وحتى الثالث عشر (لوحات٢، ٣، ٥:٩)، أما الشكل الثاني للنون المتوسطة فجاءت على هيئة قائم تنتهي بشكل مثلث جهة اليسار كما في النقش الثاني والخامس والسادس (لوحتا ١، ٤).

واتخذ حرف الهاء المبتدئة والمتوسطة الشكل النبطي،[٦٢] كما في النقش الأول والثاني والخامس (لوحتا ١، ٤)، كما أخذت الهاء المبتدئة والمتوسطة شكل دائرة مشقوقة من وسطها بخط مائل كما في النقوش الثامن والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر (لوحات ٧، ٩)، وجاءت الهاء المتوسطة في النقش الثالث هيئة مثلث (لوحة ٢)، كما جاءت الهاء المتوسطة بعقدة واحدة فوق مستوى التسطيح كما في النقش الثاني والسادس والثاني عشر (لوحات ١، ٤، ٨)، وجاءت الهاء المختتمة بصور متعددة، إما على شكل نصف دائرة تقوم على قائم قصير وتنتهي من أعلى بشكل مثلث جهة اليسار وتشبه في شكلها العام رأس الطائر كما في النقوش الثاني والثالث والثامن (لوحتا ١، ٢)، أو تنتهي من أعلى بورقة ثنائية كما في النقش الرابع (لوحة ٣)، أو أن تأخذ قمة دائرة الهاء من أعلى هيئة مثلثة كما في النقوش الخامس والسابع والثاني عشر (لوحات ٤، ٥، ٨).

أما حرف الواو، فقد اتخذت عقدة الواو الهيئة المستديرة كما في النقش الثاني والخامس والثاني عشر والثالث عشر (لوحات١، ٤، ٨، ٩)، وكتب حرف الواو بصعود مثنى إلى أعلى متخذة هيئة رقبة البجعة وذلك في النقش الثالث (لوحة ٢)، وشُكلت عراقة الواو بورقة من طرفين في النقش الرابع (لوحة ٣)، وثُلثت عقدة الواو في النقش الخامس والسادس والسابع والعاشر (لوحات ٤، ٥)، في حين أهملت عقدة الواو فبدت كالراء كما في النقش الأول؛ أما حرف الياء فقد جاءت مرة على شكلها العربي الصحيح ومرة أخرى جاءت في شكلها النبطي (الياء الراجعة)[٦٣] كما هو الحال في النقش الثالث (لوحة ٢)، وتنزوي الياء المقصورة المختتمة من أسفل جهة اليمين ثم إلى اليسار دون الصعود لأعلى في النقش الثاني والتاسع (لوحات ١، ٦)، وجاءت صاعدة لأعلى في النقش الثامن والثالث عشر (لوحة ٩).

ومما يلاحظ على نقوش نجران موضوع الدراسة أيضًا أن الخطاط فيها أصبح يكتفي بتحقيق الغرض الأساسي من النقش، وهو توثيق حدث الوفاة لأشخاص معينين والدعاء لهم دون أن يعطي اهتمامًا بجمال الخط بالقدر الذي تبرز معه الجوانب الفنية المميزة له بخلاف المراحل السابقة، والتي حظي فيها الخط بعناية فائقة؛ حيث يمكننا رصد تباين بين هذه المجموعة من حيث جودة الخط، فمنها ما بلغ درجة متقدمة من الإتقان سواء في أسلوب الخط، أو طريقة تنفيذ الحفر مثل النقش الأول والثاني والرابع (لوحتا١، ٣)، ومنها ما قلت جودة الخط والتنفيذ فيه، واختلت به النسب وقواعد الخط، وذلك من حيث طول مدات الحروف وعرضها،[٦٤] وخاصة النقش الثاني عشر (لوحة ٨)، وهي تدل في مجملها على مدى رغبة الخطاط في منطقة نجران ومحاولته المستمرة لتجويد الخط وتحسينه وتجويده، سواء فيما يتعلق بتنفيذ الكتابات وتوزيعها، أو فيما يتعلق بالعناصر الزخرفية والفنية وتوزيعها وإن جاءت قليلة إلى حد ما، مع عدم انتظام أسطر بعض النقوش بسبب طبيعة الواجهة الصخرية للحجر المستخدم (لوحات ٦، ٧، ٩).

كما يلاحظ تنوع الصيغ اللفظية المستخدمة في نقوش نجران موضوع الدراسة، وإن اشترك بعضها في بعض العبارات مثل بداية النقش بالبسملة؛ حيث كتب معظمها على سطر واحد كما في الشواهد الأول، والثاني، والرابع، والخامس، والسادس، والثامن، والعاشر (لوحات١، ٣، ٤) ، وإن كان في بعض الشواهد ألحق بالبسملة في السطر الأول بعض الكلمات مثل (الحمد لله) كما في الشاهد السابع والحادي عشر (لوحتا ٥،

٧)، في حين كُتب نموذج واحد على ثلاثة أسطر كما في الشاهد الثاني عشر (لوحة ٨)، والتي بدأت كتابة البسملة فيه من السطر الثالث، كما بدأ نقش (جميع بن علي '١') بالدعاء بطلب الرحمة، أما نقش (حمامه بنت سهل) فقد بدأ بعبارة (الحمد لله).

ويلاحظ أن معظم الشواهد التي بين أيدينا لم تتضمن نصوصها الآيات القرآنية المعتادة، وإنما كان الحرص على طلب الرحمة للمتوفى، والدعاء له من الأمور المهمة في مضامينها وصيغها كما هو الحال في شواهد القبور الإسلامية الأخرى؛[٦٥] حيث كانت صيغ الأدعية المستقاة من آيات قرآنية هي الأكثر انتشارًا على الشواهد موضوع الدراسة، والتي تهدف إلى طلب المغفرة والرحمة وهي ظاهرة تقليدية في الكتابات الشاهدية بصورة عامة منذ القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، وتتماشى بطبيعة الحال مع الموت، وتضم ألفاظًا مقتبسة من القرآن الكريم، بمعنى أن الدعاء ليس نصًا قرآنيًا كما هو المتبع في كثير من الأدعية القرآنية أو الأدعية المأثورة.

فعبارة (اللهم إذا جمعت الأولين والأخرين) من صيغ طلب العفو والطمأنينة للمتوفى التي وردت بشكل ملحوظ على عدد من النقوش الشاهدية موضوع الدراسة فجاءت بالنقوش السادس، والتاسع، والعاشر، الثالث عشر (لوحات ٤، ٦، ٩)؛ حيث يلاحظ وجود كلمات وردت متفرقة في عدة آيات قرآنية فمثلًا كلمة (جمعت) وردت في الآية (هَذَا يَوْمُ الْفَصْلِ جَمَعْنَاكُمْ وَالأَوَّلِينَ)،[٦٦] وكذلك في آية (فَكَيْفَ إِذَا جَمَعْنَاهُمْ لِيَوْمٍ لا رَيْبَ فِيهِ)،[٦٧] وفي آية (وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعاً)؛[٦٨] كما جاءت كلمة (الأولين) بمفردها خمسة وعشرين مرة في خمس عشرة سورة، والتي منها على سبيل المثال (إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ)،[٦٩] وجاءت (الأولين) مقرونة (بالآخرين) في آيتين قرآنيتين في (ثُلَّةٌ مِنْ الأَوَّلِينَ وَقَلِيلٌ مِنْ الآخِرِينَ)،[٧٠] (ثُلَّةٌ مِنْ الأَوَّلِينَ وَثُلَّةٌ مِنْ الآخِرِينَ)،[٧١] وجاءت مجتمعة في قوله تعالى: (قُلْ إِنَّ الأَوَّلِينَ وَالآخِرِينَ لَمَجْمُوعُونَ إِلَى مِيقَاتِ يَوْمٍ مَعْلُومٍ)،[٧٢] وهي الآية التي استنبط منها هذا الدعاء.[٧٣]

وهذه العبارة من الصيغ المعتاد وجودها على كثير من شواهد الحجاز وعشم والسرين،[٧٤] كما وجدت على نقش يؤرخ بأواخر القرن الثالث الهجري وبداية القرن الرابع الهجري بمجموعة العبيكان بالرياض،[٧٥] وغيرها من المواقع.[٧٦] وغير ذلك من النماذج سواء من الحجاز[٧٧] أو من مصر.[٧٨]

كما ورد دعاء طلب الرحمة للمتوفى (يا أرحم الراحمين) على النقش السادس والنقش العاشر (لوحة ٤)، وكلمات هذا الدعاء مأخوذة من (أرحم الراحمين) الواردة في أربع آيات قرآنية منها في قوله تعالى: (وَأَدْخِلْنَا فِي رَحْمَتِكَ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)،[٧٩] وقوله تعالى (فَاللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)،[٨٠] وقوله تعالى: (يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)،[٨١] وقوله تعالى: (وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِي الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)،[٨٢] وهي من الصيغ التي ظهرت بصيغ متعددة على الشواهد الإسلامية.[٨٣]

ويلاحظ اختتام النقاش في كل من شاهد راشد بن سالم '١' (شكل ٥)، وشاهد جعفر بن السابق بن سعد بعبارة (أرحم الراحمين)، في حين اختتم شاهد جميع بن علي '٢' (لوحة ٦)، وشاهد حمامه بنت سهل (لوحة ٨).

وهذا الدعاء من الأدعية التي وردت على العديد من الشواهد الإسلامية داخل الحجاز وخارجها والتي منها على سبيل المثال لا الحصر نقش باسم مصعب بن شيبة حاجب الكعبة من مكة مؤرخ بالقرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي.[٨٤]

ومن الأدعية التي وردت ضمن النقوش موضوع الدراسة أيضًا دعاء التضرع إلى الله للمتوفى بصيغة

'واجعل.... من ورثة جنة النعيم'، والذي ورد على النقش السادس والتاسع والعاشر والثالث عشر (لوحات ٤، ٦، ٩)، وقد استوحي هذا الدعاء من قوله تعالى 'واجعلني من ورثة جنة النعيم'؛[٨٥] أما دعاء (الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون) الوارد بالنقش الثامن مقتبس من الآية (إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ الْمَلائِكَةُ أَلاَّ تَخَافُوا وَلا تَحْزَنُوا وَأَبْشِرُوا بِالْجَنَّةِ الَّتِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ)،[٨٦] وهي من الصيغ المعتاد وجودها على كثير من شواهد القبور في الحجاز.[٨٧]

أما دعاء (ادخلوها بسلام) شاهد قبر جُميع بن علي '١'، مستوحى من قوله تعالى: (ادْخُلُوهَا بِسَلاَمٍ آمِنِينَ)،[٨٨] أما دعاء 'اجعله من عباده الصالحين الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون' والذي ورد على نفس النقش فمستوحى من عدة آيات قرآنية منها (ادْخُلُوا الْجَنَّةَ لا خَوْفٌ عَلَيْكُمْ وَلا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ)،[٨٩] والآية (فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ)،[٩٠] والآية (فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ)،[٩١] والآية (فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ)،[٩٢] والآية (مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَعَمِلَ صَالِحاً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ)،[٩٣] والآية (فَمَنْ آمَنَ وَأَصْلَحَ فَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ)،[٩٤] والآية (أَلا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللهِ لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ)،[٩٥] وقد ظهرت هذه الصيغة على بعض النقوش الشاهدية الإسلامية المعاصرة.[٩٦]

أما دعاء طلب الحشر مع الصالحين الذي ورد على شاهد قبر جهينة بنت عبد الله بن إبراهيم بن هزيمة، فهو من العبارة الدعائية التي وردت على شواهد القبور الإسلامية؛[٩٧] كما أن صيغة طلب المغفرة التي استخدمت في شاهد جميع بن علي '١' هي من الأدعية التي كانت معروفة بنقوش نجران والتي من نماذجها نقش مؤرخ بسنة ٤٦هـ، باسم عبد الله ابن ديرام، وآخر مؤرخ بسنة ٢٢٠هـ.[٩٨]

أما صيغة الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، في شاهد جميع بن علي '٢' (لوحة ٦)، دعاء مشتق من الآية القرآنية (إن الله وملائكته يصلون على النبي يأيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليمًا).[٩٩]

ومن الصيغ الدعائية التي انتشرت على نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة أيضًا دعاء طلب الحشر مع النبي والقديسين والأبرار، وقد وردت بصيغ مختلفة، منها (حشرها في زمرة القديسين) كما في نقش حسينه بنت ربيع (لوحة ٥)، ونقش آمنة بنت عذال (لوحة ٩)، ونقش جزيلة (لوحة ٧)؛ كما ورد هذا الدعاء بصيغة (وحشره في زمره نبيه المختار) كما في نقش جميع بن علي '١'، ونقش حمامه بنت سهل (لوحة ٨)؛ وورد هذا الدعاء أيضا بنقش جهينة بنت عبد الله بصيغة (وحشرها في زمره الأبرار الطيبين) .

ومن الظواهر التي يمكن ملاحظتها على نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة ظاهرة الفصل والوصل، والتي يقصد بها فصل بعض حروف الكلمة الواحدة عن بعض،[١٠٠] وتفريقها في السطر والذي يليه، وقد يكون الدافع وراء ذلك هو ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتمامها، فيعمد الخطاط إلى تفريقها بين سطرين من أجل وصلها وإكمالها،[١٠١] وهي ظاهرة انتشرت على شواهد القبور المبكرة، وتعكس تأثيرًا نبطيًا على الكتابة العربية الإسلامية،[١٠٢] كما في شاهد قبر راشد بن سالم (لوحة ٤)، وشاهد قبر حسينه بنت ربيع بن سليمان بن وهب ابن أبي الجهم (لوحة ٥)، وشاهد قبر حمامه بنت سهل (لوحة ٨)، وشاهد قبر آمنة عذال بنت برش (موسى) (لوحة ٩)، وشاهد قبر غنية ابنة الجعد بن محمود (لوحة ٣)، وشاهد قبر جعفر ابن السابق بن سعيد بن سلام، وشاهد قبر جهينة بنت عبد الله بن إبراهيم بن هزيمة، وتعد هذه الظاهرة من الخصائص الكتابية للكثير من النقوش الإسلامية لاسيما بالحجاز.[١٠٣]

أسلوب التأريخ

جاء أسلوب التأريخ بمجموعة النقوش الشاهدية بنجران موضوع الدراسة على أسلوبين؛ الأول: حدد فيه شهر الوفاة يليه اليوم ثم السنة الهجرية، وهو الأسلوب الذي صيغ به تاريخ شاهد واحد فقط كالآتي: (توفى في شهر شوال ليله السبت على عشر باقيه فيه من سنه ثنتين وتسعين سنه وخمس ميه سنه)، والأسلوب الثاني: حدد فيه الشهر مباشرة دون تحديد لليوم، يلي ذلك السنة الهجرية وهو الأسلوب المتبع في صياغة تواريخ معظم الشواهد موضوع الدراسة مثل (توفيت رحمها الله في شعبان سنه ست عشره سنه وخمسمايه سنه)، (توفيت رحمها الله في شهر المحرم سنه تسع سنه وخمسميه سنه سبعين)، (توفيت في (شهر) صفر لسنه ست واربعين وستمايه سنه) وغير ذلك من الأمثلة.

كما يلاحظ على صيغة التاريخ الواردة على النقوش المؤرخة بنجران موضوع الدراسة البدء بالأرقام الأدنى، كما أن الكاتب ألحق كلمة 'سنة' قبل وبعد تاريخ الوفاة، وهو أمر شائع في كثير من النقوش الإسلامية على مر العصور، وفي مواقع مختلفة من العالم الإسلامي.[١٠٤]

العناصر الفنية والزخرفية

على الرغم من قلة العناصر الفنية المستخدمة في زخرفة النقوش الشاهدية موضوع الدراسة وما تميزت به من بساطة، فإن الخطاط استعاض عنها بإخراج الحروف بطريقة فنية دقيقة، ومن العناصر الزخرفية المستخدمة في تزيين نقوش نجران موضوع الدراسة:

استخدمت أشكال المعينات في تزيين القسم العلوي لبعض نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة؛ حيث صمم المعين يرتكز بإحدى زواياه على الجانب العلوي من الإطار، كما في شاهد فاطمة ابنة محمد بن حميد (لوحة ١)، وشاهد راشد بن سالم '٢' (لوحة ٤)، ونقش جعفر بن السابق بن سعد، وهذا الشكل الهندسي من العناصر التي استخدمت على النقوش الشاهدية الإسلامية المعاصرة.[١٠٥]

وزين شاهد راشد بن سالم '١' بمثلث معدول يقطعه مثلث آخر مقلوب بمنتصف القسم العلوي للإطار، وشكل المثلث من العناصر الزخرفية التي استخدمت على النقوش الشاهدية الإسلامية.[١٠٦]

ومن العناصر الفنية التي استخدمت في نقوش نجران الشاهدية موضوع الدراسة أيضًا الأشكال المعقوفة أو الخطوط المتقاطعة: بنقش حسينه بنت ربيع بن سليمان ابن وهب بن أبي الجهم (لوحة ٥)، ظهرت بشواهد مقبرة المعلاة حيث زين بها الإطار الذي يحيط بنقش شاهد باسم الحسن بن عبد الله بن وثاب المدني مؤرخ بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي.[١٠٧]

أما الإطارات المستخدمة في الأحجار الشاهدية موضوع الدراسة فجاءت بسيطة،[١٠٨] واقتصر الإطار في كل من شاهد فاطمة ابنة محمد بن حميد (لوحة ١)، وشاهدي راشد بن علي '١،٢' (لوحة ٤)، وشاهد حسنيه بنت ربيع (لوحة ٥)، على إطار بسيط من أعلى ويمتد قليلاً على الجانبين، في حين يحيط بشاهد جميع بن علي '٢' (لوحة ٦)، إطار من جميع الجهات وهو ما ساعد عليه طبيعة ومساحة سطح قطعة الحجر المنفذة عليها الكتابة، والحقيقة لقد ساعدت هذه الإطارات على إعطاء الشاهد مسحة جمالية، مع المساعدة في تنظيم الأسطر.

زخرفة المثلث: والذي نفذ على شاهد قبر راشد ابن سالم بن أبي رفاعة الساعدي '١'، وهو من العناصر الفنية التي جاءت علي مجموعة من شواهد القبور وإن جاءت بهيئة مقلوبة والتي منها شواهد مقبرة المعلاة بمكة المكرمة، مثل شاهد باسم أحمد بن محمد بن أحمد المروزني، مؤرخ بالقرن الثالث الهجري / التاسع

الميلادي،[109] وشاهد باسم يوسف بن عبد الرازق، مؤرخ بالقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي،[110] وشاهد باسم سلمة بن محمد بن أبي عاصم العصامي، مؤرخ بالقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي،[111] وشاهد باسم إبراهيم بن جبر مولى الحكيم، مؤرخ بالقرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي،[112] شاهد باسم أحمد بن محمد الشريني مؤرخ بعام ٣٢٩هـ/٩٤٠م،[113] وشاهد آخر باسم عزيزة بنت نصير بن المفرط مؤرخ بالقرن الرابع الهجري–العاشر الميلادي،[114] وكذلك شاهد باسم وهيب بن أحمد ابن العلاء بن وهيب مؤرخ بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي،[115] وشاهد باسم نبيلة بنت فرج الأطر النابلسي مؤرخ بعام ٤٢٠هـ/١٠٢٩م،[116] وعلى شاهد باسم سرية بنت نصيب مؤرخ بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي،[117] وعلى شاهد قبر باسم أبو بكر محمد بن عيسى بن الحكم الإسكندراني مؤرخ بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي،[118] وشاهد باسم أبو الحسن أحمد بن يعقوب السيرافي مؤرخ بعام ٣٦٣هـ/٩٧٣م،[119] وشاهد باسم محمد بن عبد الرحمن بن عتبة مؤرخ بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي،[120] وشاهد باسم إبراهيم وعلي ابني موسى بن سراج اللخمي الأندلسي مؤرخ بـالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي،[121] وشاهد باسم سليمة أم أحمد بن يوسف بن النعمان هاشم مؤرخ بالقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي.[122]

وهكذا لاحظنا مدي اهتمام الفنان بمنطقة نجران باستخدام الزخارف الهندسية المختلفة لتزيين الأحجار الشاهدية في تأكيد منه على اعتماد الفن الإسلامي في كثير من مبادئه على المفاهيم الهندسية، والذي يعتبره البعض الأساس الذي ينطلق منه الفنان في تشكيلاته المختلفة.[123]

أما الزخارف النباتية فقد اقتصرت في مجموعة الشواهد موضوع الدراسة على شاهد واحد وهو نقش غنية ابنة الجعد (لوحة ٣)، والذي كُتب بالخط الكوفي الذي أتاحت طبيعته التي تقبل التشكيل الزخرفي، ولذا برع النقاش في تزيين حروفه بالأفرع والأوراق النباتية ونصفي مروحة نخيلية بالقسم العلوي للشاهد، وقد جاءت هذه الزخارف بهيئة قريبة من الطبيعة، كما زين من أعلى بزوج من الأوراق القلبية المزدوجة، وجاء التجويف الداخلي بينهما مفرغًا على هيئة القلب، وهذه الزخرفة من العناصر النباتية التي يمكن مشاهدتها على بعض النقوش الشاهدية الإسلامية.[124]

الخاتمة والنتائج

تناول هذا البحث دراسة أثرية فنية تحليلية لثلاثة عشر من الأحجار الشاهدية غير المنشورة من نجران محفوظة في متحف نجران للآثار والتراث، والتي يتميز معظمها بأنها مؤرخة في الفترة من القرن السادس الهجري / الحادي عشر الميلادي وحتى القرن الثامن الهجري / الثالث عشر الميلادي؛ حيث تمت قراءة النقوش قراءة صحيحة وتحليلها تحليلًا فنيًا من خلال أساليب الخطوط التي كُتبت بها، وأنواعها، وتحليل ومقارنة ما تضمه من عناصر زخرفية وفنية، وصيغ لفظية، بالإضافة إلى تأريخ النقوش غير المؤرخة بدراسة أنواع خطوطها وأسلوب تنفيذها ومقارنتها بمثيلاتها المؤرخة سواء في نجران أو في غيرها من مناطق الحجاز لاسيما منطقة مكة المكرمة التي كانت منطقة نجران مرتبطة بها في كثير من مراحلها التاريخية.

وقد اتُّبع في دراسة هذه النقوش منهج علمي يقوم على محورين؛ الأول: الدراسة التحليلية للنقوش موضوع الدراسة من أسلوب الخط والصياغة، وأسلوب التأريخ، والعناصر الفنية والزخرفية، أما المحور الثاني: فهو التعريف بالنقوش وتحليل كل نقش تحليلاً فنيًّا وبيان مميزات مدرسة الحجاز الكتابية، والوقوف على التأثيرات النبطية بها، فضلاً عن الإشارة إلى النواحي الزخرفية وغير ذلك من النواحي الفنية واللغوية لها.

واتضح مدى ما وصل إليه فن الخط من تطور وتجويد في منطقة نجران رغم بساطة أساليب تنفيذ معظم النقوش موضوع الدراسة، مع التأكيد على مهارة أهل نجران في نقش الحجارة وتشكيلها، وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

- أوضحت الدراسة أن التشابه الواضح بين مجموعة النقوش موضوع الدراسة وأشكال حروفها وتجانسها، وصيغها اللفظية، لكونها نقشت في فترات زمنية متقاربة، وأن من قاموا بنقشها في أغلب الظن كانوا ممن سكنوا منطقة نجران أو ضواحيها.
- أكدت الدراسة أن نقوش نجران الشاهدية حافظت على خصائص مدرسة الحجاز الكتابية وسماتها.
- بينت الدراسة أن أسلوب الخط في النقوش المؤرخة موضوع الدراسة لم يسجل تباينًا كبيرًا يمكن على أساسه تحديد أكثر من مرحلة انتقالية في تطور الخط بمنطقة نجران، والاختلافات بينها جاءت لتعدد النقاشين وتباين مهارتهم، ومدى إلمامهم بقواعد الخط، ومعرفتهم للنسب.
- أوضحت الدراسة أن النقوش موضوع الدراسة تمثل مرحلة لاحقة لمراحل سبقتها في تطور الخط العربي بمنطقة نجران، اكتفى فيها الخطاط بتحقيق الغرض الأساسي من النقش، وهو توثيق حدث الوفاة لأشخاص معينين والدعاء لهم دون أن يعطي اهتمامًا بجمال الخط بالقدر الذي تبرز معه الجوانب الفنية المميزة له بخلاف المراحل السابقة.
- أوضحت الدراسة أن هناك ارتباطًا واضحًا بين نقوش منطقة نجران بمثيلاتها بمنطقة مكة المكرمة، وهو تأكيد على انتشار المدرسة المكية في صناعة الشواهد بجنوب الجزيرة العربية.
- بينت الدراسة تنوع الصيغ اللفظية المستخدمة في نقوش نجران موضوع الدراسة، وإن اشترك بعضها في بعض العبارات.
- لم تتضمن نصوص نقوش نجران موضوع الدراسة الآيات القرآنية المعتادة، وإنما كان الحرص على طلب والمغفرة للمتوفى، من خلال الأدعية المستقاة من آيات قرآنية.
- أوضحت الدراسة إمكانية أن يكون للشخص الواحد أكثر من نقش، وهي ربما تدل على علو المكانة الاجتماعية أو السياسية أو المادية لأصحابها.
- أوضحت الدراسة تنوع العناصر الزخرفية المستخدمة في تزيين أحجار نجران الشاهدية موضوع الدراسيين زخارف هندسية من شكل النجمة السداسية، والمعينات، والمثلثات، والأشكال المعقوفة، والخطوط المستقيمة كإطارات، وكذلك الزخارف النباتية والتي اقتصرت على شاهد واحد وهو نقش غنية ابنة الجعد.

الهوامش

* ياسر إسماعيل: أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآثار جامعة القاهرة وهو الذي قام بقراءة النقوش وتفريغها ودراستها دراسة أثرية فنية، وتحليل مضامينها وعناصرها، بينما قام الأستاذ عبد العزيز العمري بتصوير النقوش والمساعدة في قراءتها.

١ حرص الباحثان على نشر هذا الشاهد كمدخل للتعرف على خط سير التطور الذي مر به الخط الحجازي بنجران في الفترة موضوع الدراسة.

٢ عن تسمية نجران راجع: غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية (ق١–ق٤هـ/ق٧–ق١٠م) (الرياض، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٤م)، ٣٠–٣١.

٣ ينقسم جنوب شبه الجزيرة العربية من الناحية الجغرافية إلى قسمين: الأول يشمل ساحل البحر الأحمر ويعرف بتهامة، والقسم الثاني فيضم الأجزاء الجبلية ويعرف بالسروات وأحيانًا نجد، وتعتبر نجران أشهر مناطق هذا القسم. غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ٢٢. وانظر أيضًا: أيوب صبري باشا، مرآة جزيرة العرب، ترجمة وتعليق أحمد فؤاد متولي والصفصافي أحمد المرسي (القاهرة، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م)، ٢١٨.

٤ عبد الرحمن الطيب الأنصاري، صالح بن محمد جابر آل مريح، نجران منطلق القوافل، ضمن سلسلة قرى ظاهرة على طريق البخور (٣) (الرياض، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ١١.

٥ تميزت نجران بموقع متوسط جعلها محط التقاء القوافل التجارية بين اليمن والحجاز وأطراف شبه الجزيرة العربية، وهو ما أكسبها قوة اقتصادية كبيرة. عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآل مريح، نجران منطلق القوافل، ١٨؛ غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ٣١.

٦ عبد الرحمن بكر كباوي وآخرون، حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية ١٤١١هـ/١٩٩٠م. وادي الدواسر- نجران، أطلال، العدد الرابع عشر (الرياض، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م) ، ٤٧.

٧ الأطلس التاريخي للمملكة العربية السعودية، منشورات دارة الملك عبدالعزيز (الرياض، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م) ، ٢١٦-٢١٧. وجبل السراة هو الحد بين تهامة ونجد. أقاليم الجزيرة العربية بين الكتابات العربية القديمة والدراسات المعاصرة، الجمعية الجغرافية الكويتية (الكويت، ١٤٠١هـ-١٩٨١م) ، ٢٩.

٨ محمد بن أحمد العقيلي، نجران في أطوار التاريخ (١٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ٤٨-٤٩.

٩ محمد بن أحمد العقيلي، نجران في اطوار التاريخ، ٤١-٤٤. وللاستزادة عن قبائل نجران انظر: فتحي محمد أبو عيانة، دراسات في جغرافية شبه جزيرة العرب، دار المعرفة الجامعية (القاهرة، ١٩٩٤م)، ١٥؛ عبد الرحمن بكر كباوي وآخرون، حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية، ٤٦-٤٧.

١٠ عبدالله بن علي بن مسفر، السراج المنير في سيرة أمراء عسير (مؤسسة الرسالة، د.ت)، ١٤٤-١٤٥.

١١ غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ١٨٨-١٨٩.

١٢ تنوع الأجناس القاطنة في نجران أمر طبيعي نظرًا لموقع المنطقة تجاريًا وعسكريًا مع ارتباطها بمكة والطائف من ناحية، وشمال اليمن من ناحية أخرى. غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ٢٠٠-٢٠١.

١٣ عبد الواحد محمد راغب دلال، البيان في تاريخ جازان وعسير ونجران، جـ١، العصر الجاهلي حتى الدولة العثمانية (١٤١٦هـ/١٩٩٥م)، ٢٢-٢٣؛ محمد بن أحمد العقيلي، نجران في أطوار التاريخ، ١٥.

١٤ سورة البروج، آية رقم ٤.

١٥ وهي وادي نجران، وادي حبونة، وادي تثليث، وادي بيشة، وادي رانية، وادي تربة. فؤاد حمزة، في بلاد عسير، ط٢، مكتبة النصر الحديثة (الرياض، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م) ، ١٦٧-١٧٠.

١٦ عبد الواحد محمد راغب دلال، البيان في تاريخ جازان وعسير ونجران، الجزء الأول، ١٢٤.

١٧ عبد الواحد محمد راغب دلال، البيان في تاريخ جازان وعسير ونجران، الجزء الأول، ٢٣٦-٢٥٥، ٢٧٥؛ غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ١٢٥-١٢٦.

١٨ وهو ما قد يفسر أن أهل نجران كانوا على المذهب السني الشافعي خلال القرون الإسلامية الأولى والوسيطة. غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ١١١.

١٩ عبد الواحد محمد راغب دلال، البيان في تاريخ جازان وعسير ونجران، الجزء الأول، ٢٨٠-٢٨٣؛ غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ١٢٦-١٣٧. وللاستزادة عن تاريخ نجران عبر العصور، راجع: عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآخرون، نجران منطلق القوافل، ١٢-١٧، ٣٠-٣٢.

٢٠ انظر على سبيل المثال: أبي القاسم ابن حوقل، كتاب المسالك والممالك (ليدن، ١٨٧٣م)، ٣١، ٣٢؛ المقدسي (شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر البناء الشامي المعروف بالبشاري)، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (ليدن، ١٨٧٧م)، ٦٧، ٨٧؛ ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله)، معجم البلدان، الجزء الرابع (بيروت، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م)، ١٣٩؛ الزبيدي، (محب الدين أبو الفيض ١٢٩٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثالث (القاهرة، ١٣٠٦هـ)، ٥٥٦؛ يوريس زارانيس وآخرون، تقرير مبدئي عن مسح وتنقيب نجران/ الأخدود في عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، العدد السابع (الرياض، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م)، ٢١.

٢١ وهي إحدى قرى نجران، وهي قرية كبيرة، تقع على بُعد ٥ كم من موقع الأخدود الأثري، تتألف من عدة قبائل أهمها آل حيدر، وآل عباس، ويقال إن أكثر أهلها من وائلة، وكانت تضم ١٠٠ بيت. عنها راجع: فؤاد حمزة، في بلاد عسير، ١٨١، ١٨٤. ويعتبرها البعض أنها حصن نجران وسرير ملكها. محمد بن أحمد العقيلي، نجران في أطوار التاريخ، ١١٠.

٢٢ تسمى حاليًا بحديقة الملك فهد وهي تقع في الجزء الجنوبي من مدينة نجران، شرق المدينة الأثرية.

٢٣ أحمد بن عمر الزيلعي، شواهد القبور في دار الآثار الإسلامية بالكويت، الطبعة الأولى، دار الآثار الإسلامية (الكويت، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ٣؛ أحمد بن عمر الزيلعي، نقوش إسلامية من حمدانة بوادي عليب، ط١، مكتبة الملك فهد الوطنية (الرياض، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م) ، ٧-٨.

٢٤ ناصر بن علي الحارثي، أحجار شاهدية غير منشورة من متحف الآثار والتراث بمكة المكرمة، ط١، مؤسسة ليان للثقافة (الرياض، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م) ، ١١.

٢٥ الزيلعي، نقوش إسلامية من حمدانة؛ الزيلعي، الآثار الإسلامية بمنطقة الباحة: الخَلَف والخليف آثارهما ونقوشهما الإسلامية، ط١ (الرياض، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م) ؛ أحمد بن عمر الزيلعي، نقوش تهامة الشاهدية: إهمالها والعبث بها، في ندوة الآثار في المملكة العربية السعودية حمايتها والمحافظة عليها، مجلدان، وكالة الآثار والمتاحف (الرياض، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م) .

٢٦ عوض بن علي السبالي الزهراني وآخرون، تقرير مبدئي عن حفرية الأخدود بمنطقة نجران، الموسم الثاني-١٤١٧هـ/١٩٩٦م، أطلال، العدد السادس عشر (الرياض، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م) ، ١٣-٣٥.

٢٧ عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآخرون، نجران منطلق القوافل، ٥٣.

٢٨ للتعرف على جانب منها راجع:

A. Grohmann, *Expedition Philpy - Ryckmans, Lippens en Arabie*, partie II – *Textes épigraphiques*, tome I, Arabic Inscriptions (Louvain, 1962); H. Philby, St. John Bridger, *Najran Inscriptions*, 1885-1960., Tritton, A.S.R.A (1944).

٢٩ عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآخرون، نجران منطلق القوافل، ٥٢؛ عبدالرحمن بكر كباوي وآخرون، حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية، ٥١.

٣٠ عبد الرحمن الطيب الأنصاري وآخرون، نجران منطلق القوافل، ٥٣.

٣١ عبد الرحمن بكر كباوي وآخرون، حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية، ٥١، لوحات٣١، ٣٢.

٣٢ سعد بن عبد العزيز الراشد، نقش مؤرخ من العصر الأموي مجهول الموقع من منطقة جنوب الحجاز، ضمن دراسات في الآثار، الكتاب الأول، بمناسبة مرور عشر سنوات على إنشاء قسم الآثار والمتاحف، جامعة الملك سعود (الرياض، د.ت) ٢٦٦–٢٦٧.

٣٣ غيثان بن علي بن جريس، نجران دراسة تاريخية حضارية، ٣٢٣.

٣٤ عبد الرحمن بكر كباوي وآخرون، حصر وتسجيل الرسوم والنقوش الصخرية، ٤٦.

٣٥ التي كانت مصدرًا رئيسيًّا لصناعة وتصدير شواهد القبور داخل الحجاز وخارجها. انظر على سبيل المثال:

A. Al-Zaylai, *The Southern Area of The Amirate of Mekkah (3rd – 7th /9th-13th Centuries) its History, Archaeology and Epigraphy* (Ph.D. Thesis, Durham University, 1983).

٣٦ علي أحمد إبراهيم الطايش، العناصر الزخرفية في أحجار مقبرة المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة (من القرن الخامس الهجري إلى نهاية القرن السابع الهجري ق١١ –١٣م)، ضمن دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الجزيرة العربية من القرن الخامس حتى نهاية القرن السابع الهجري، الندوة العالمية السادسة، الكتاب السادس، (الرياض، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م)، ٣٦٢.

٣٧ حرص الباحث في النماذج المفرغة، واللوحات الفوتوغرافية الواردة في الدراسة على تجنب النقوش المتشابهة، والاقتصار على وضع نموذج واحد منها تجنبًا للتكرار والتطويل، مع مراعاة الترتيب التاريخي للنقوش سواء المؤرخة أو تلك التي قام الباحثان بتأريخها لبيان تطور الخط وأساليبه بنجران خلال فترة الدراسة.

٣٨ انظر على سبيل المثال: محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢١٦، لوحة٣٥؛ أحمد بن عمر الزيلعي، نقوش إسلامية من حمدانة، ٥٣، ٦٠، لوحات٧–أ، ٧–ب؛ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ١٢٩، لوحة١١، ٢١٩.

٣٩ شعيب بن عبد الحميد بن سالم الدوسري، إمتاع السامر بتكملة متعة الناظر (القاهرة، ١٩٨٧م)، ٣٩، هامش ١ من نفس الصفحة؛ فؤاد حمزة، في بلاد عسير، ١٧٩.

٤٠ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية بمكتبة الملك فهد الوطنية – دراسة في خصائصها الفنية وتحليل مضامينها (الرياض، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ١٢٢.

٤١ بناءً على مقارنته بشاهد قبر مؤرخ بسنة ٥٣٠هـ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي (١٩٦٩م)، ٢٦٣.

٤٢ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ١٣٢.

٤٣ يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية (بيروت، ١٩٩٤م)، ٢٥؛ وللاستزادة عن هذه الظاهرة انظر: حسين مصطفى حسين رمضان، الإعجام في ضوء الكتابات الأثرية، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السابع (القاهرة، ١٩٩٦م).

٤٤ يلاحظ التشابه الواضح بين نوع وأسلوب الخط المستخدم في هذا الشاهد، وكذلك الصيغ الدعائية لشاهد من مقبرة المعلاة باسم موسى بن عمران بن عبدالله الحوار مؤرخ بـ ق ٢هـ. ناصر بن علي الحارثي، الأحجار الشاهدية المحفوظة بمتحف مكة المكرمة للآثار والتراث (المجموعة الرابعة)، الهيئة العامة للسياحة والآثار، سلسلة دراسات أثرية محكمة رقم٣ (الرياض، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م)، ٥٦، لوحة٩، ٥٨، شكل٩، ٥٩.

٤٥ فؤاد حمزة، في بلاد عسير، ١٧٦.

٤٦ والتي اقتضت الضرورة إنشاءه لخدمة قرية الحمر التي تقع جنوب موقع الأخدود الأثري.

٤٧ في بعض حروف الكلمات التي تلتبس على القارئ، وهو الأمر الذي ظل معمولاً به حتى العصر العباسي. يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ١٠٧.

٤٨ مما يؤسف له أننا لم نعثر فيما بين أيدينا من كتب تراجم ومصادر تاريخية علي ترجمة لهذا الشخص.

٤٩ والتي تعرف بالعين ذات القنطرة. محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢١٤.

٥٠ حيث لا يفصلهم سوى شارع مستحدث بعرض ١٥م.

٥١ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري (جدة، ١٤٠٥هـ–١٩٨٤م)، ٢١٨، ٢٢٩، شكل ١٩، لوحة ٣٩.

٥٢ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢١٨، ٢٢٥، لوحة ٣٨.

٥٣ أحمد بن عمر الزيلعي، مدينة جازان الأثرية في ضوء نقش مؤرخ سنة ٨٦٨هـ/١٤٦٤م، الدارة، العدد الثاني، السنة العشرون، المحرم، صفر، ربيع الأول (الرياض، ١٤١٥هـ)، ١٠٦. وهي إحدى خصائص خط الثلث.

٥٤ هكذا في النقش والصحيح (بسم الله).

٥٥ سعد عبد العزيز بن سعد الراشد، نقوش إسلامية مؤرخة من الصويدرة – المملكة العربية السعودية، الدارة، العدد الرابع، السنة السابعة عشرة (الرياض، ١٤١٣هـ)، ٤٥، ٤٧، ٤٩.

٥٦ استخدمت المصادر وبعض الدراسات الحديثة مصطلح الخط الحجازي والخط المكي والخط المدني كأسماء لمجموعة الخطوط العربية التي كانت مستخدمة في الجزيرة العربية في الفترة المبكرة، وذلك دون تحديد لخصائصها، وبعد أن تطورت الكتابات وتفرعت خطوطها، أصبح يطلق على كل نوع منها تسمية تتناسب مع شكل حروفها اللينة أو اليابسة أو المورقة وغير ذلك، مع الحرص على نسبتها إلى الحجاز. عن جانب من هذه الدراسات: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة (القاهرة، ١٩٦٩م)، ٦٥–٦٨، ٩٣؛ محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٣٩–٤١، ١٤٢–١٤٧؛ عبدالرحمن بن على الزهراني، كتابات إسلامية من مكة المكرمة (ق ١–٧هـ/٧–١٣م) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (الرياض، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ٤٠–٤٦.

٥٧ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢٦٨.

٥٨ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢٧٠–٢٧١.

٥٩ وهي من التأثيرات النبطية التي تسربت إلى الخط العربي. محمد فهد عبدالله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢٠١.

٦٠ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ١٩٦.

٦١ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ١٨٨.

٦٢ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ١٩٦.

٦٣ محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ٢٠٨.

٦٤ محمد بن عبدالرحمن الثنيان، ومشلح بن كميخ المريخي، نقوش إسلامية شاهدية مؤرخة من جبانة صعدة في اليمن (٢٧١–١٨٠هـ/١٤٦٦–١٧٦٦م) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية (الرياض، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٦م)، ٢٩.

٦٥ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ١٥٧–١٥٨.

٦٦ سورة المرسلات، آية ٣٨.

٦٧ سورة آل عمران، آية ٢٥.

٦٨ سورة الكهف، آية ٩٩.

٦٩ سورة النمل، آية ٦٨.

٧٠ سورة الواقعة، آية ١٣.

٧١ سورة الواقعة، آية ٣٩.

٧٢ سورة الواقعة، آية ٤٩.

٧٣ سعد عبدالعزيز الراشد، نقشان إسلاميان من مجموعة الشيخ محمد العبيكان بالرياض، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز للآداب والعلوم الإنسانية، م٤ (جدة، ١٤١١هـ–١٩٩١م) ، ٦٣.

٧٤ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ١١٨، لوحة١١، ٢١٩، شكل١١، ٢٤٧.

٧٥ سعد عبد العزيز الراشد، نقشان إسلاميان من مجموعة الشيخ محمد العبيكان بالرياض، شكل١، ٦٢.

٧٦ Al-Zaylai, *The southern Area of The Amirate of Mekkah*, No. 7, 300, No. 8, 302, No.9, 303-304; No. 10, 306-307; No. 12, 312-313; No. 17, 324-325; M. Schneider, *Steles funérarires musullamanes des iles Dahlak, (mer Rouge)*, No. 55, 180-181; No. 56, 182-183; No. 160, 390.

٧٧ للاستزادة عن نماذجها انظر على سبيل المثال: أحمد بن عمر الزيلعي، الخلف والخليف، ١٩٦، ٢٠٢،، ٢٣٢ ؛ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ٢٣٩، ٢٤٧، ٢٥٣؛ وكالة الآثار والمتاحف، وزارة التربية والتعليم بالمملكة العربية السعودية، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ط١ (الرياض، ١٤٢٥هـ–٢٠٠٤م) ، ٣٠، ٣٢، ٣٨، ٥٨، ٥٩، ٦٥، ٦٨، ١٠١، ١٠٢، ١٠٨، ١٢٦، ١٤٧، ١٥١، ١٥٨، ١٦٠، ١٧٢، ١٧٦، ١٩٨، ٢١٥، ٢٢١، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٩، ٢٥٢، ٢٥٧، ٢٥٩، ٢٦٢، ٤٨٦، ٤٩٩، ٥٢٦، ٥٦٥، ٥٩٤، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٢٧، ٦٣٤؛ ناصر بن علي الحارثي، أحجار شاهدية من متحف الآثار والتراث بمكة المكرمة، ط١، وزارة التربية والتعليم، وكالة الآثار والمتاحف، (الرياض، ١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م) ، ٥٥، ٦١، ٦٩، ٧٧؛ ناصر بن علي الحارثي، الأحجار الشاهدية (المجموعة الرابعة) ، ٣١، ٣٥، ٣٩، ٥١، ٥٩، ٦٣، ٩٥.

٧٨ Combe, Sauvaget, Wiet, *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe*, vol.1, 134, no.169.

٧٩ سورة الأعراف، آية ١٥.

٨٠ سورة يوسف، آية ٦٤.

٨١ سورة يوسف، آية ٩٢.

٨٢ سورة الأنبياء، آية ٨٣.

٨٣ ومن نماذجها على سبيل المثال لا الحصر انظر:

Combe, Sauvaget, Wiet, *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe* X, No. 3915, 213-214; Schneider, *Steles funérarires musullamanes des iles Dahlak* I, No. 245. 415-416; No. 249, 422; G. Miles, 'Early Islamic Tombstones from Egypt in The Museum of Fine Arts', *Ars orientalis* II (Boston, 1957), No.4, 218.

٨٤ سعد عبد العزيز الراشد، كتابات إسلامية من مكة المكرمة، ١٤١–١٤٣.

٨٥ سورة الشعراء، آية ٨٥.

٨٦ سورة فصلت، آية ٣٠؛ وكذلك سورة يونس، آية ٦٢.

٨٧ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ١٦١، لوحة١٠، ٢١٨.

٨٨ سورة الحجر، الآيتان ٤٥، ٤٦. وهي من الصيغ التي وردت على الكثير من النقوش الشاهدية ومنها على سبيل المثال انظر

Al-Zaylai, *The Southern Area of the Amirate of Mekkah*, No. 23, 335-336; 39, 370.

٨٩ سورة الأعراف، آية ٤٩.

٩٠ سورة البقرة، آية ٣٨.

٩١ سورة البقرة، آية ٦٢.

٩٢ سورة البقرة، آية ٢٦٢.

٩٣ سورة المائدة، آية ٦٩.

٩٤ سورة الأنعام، آية ٤٨.

٩٥ سورة يونس، آية ٦٢.

٩٦ والتي نماذجها انظر على سبيل المثال: عبد الرحمن علي الزهراني، كتابات إسلامية من مكة المكرمة، ٥٢٨، ٥٦٣، الشاهد رقم ٣٤، ٦٩؛ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٢١٠، ٢١٥، ٢٩١، ٤٤٣، ٤٨١، ٥٥٧، ٦٠٣.

٩٧ والتي من أمثلتها على سبيل المثال انظر: وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٤٦٦، ٥٤٧

٩٨ Grohmann, *Expedition Philpy - Ryckmans, Lippens en Arabie*, edz202, z217.

٩٩ سورة الأحزاب، آية ٥٦.

١٠٠ أماني محمد طلعت، النقوش الكتابية الإسلامية الباقية في الساحل الشرقي الإفريقي، ٣٩٠.

١٠١ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ٩٧.

١٠٢ عبد الله كامل، ضمن أبحاث المنتدى الدولي الأول للنقوش والخطوط والكتابات في العالم عبر العصور، (الإسكندرية، ٢٠٠٣م)، ١٠٢.

١٠٣ والتي منها على سبيل المثال: محمد فهد عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ١٦٧، ١٩١، ٢٠٩، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٢٧، ٢٣٠–٢٣١، ٢٦١، ٢٦٤، لوحات ٢٤، ٣١، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠؛ أحمد ابن عمر الزيلعي، نقوش إسلامية من حمدانه، ٤٦، ٥٤، ٦٦، ٧٥؛ موضي بنت محمد بن علي البقمي، نقوش إسلامية شاهدية، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٧،٢٣٥، ٢٣٩، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٤٩؛ وغير ذلك من الأمثلة.

١٠٤ محمد عبدالرحمن الثنيان ومشلح المريخي، نقوش إسلامية شاهدية مؤرخة من جبانة صعدة، ٢٨، شكل ٣، ١١١، شكل ٦، ١١٤، شكل ٧، ١١٥، شكل ٩، ١١٧، شكل ١١، ١١٩، شكل ١٢، ١٢٠.

١٠٥ وعن جانب من نماذجها على سبيل المثال انظر: أحمد بن عمر الزيلعي، الخلف والخليف، ٢٨١؛ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٢٥٢، ٢٦٦، ٢٥٢، ٢٨٨، ٣٧٦، ٣٨٩، ٤٣٤، ٥٨٠؛ أماني محمد طلعت، النقوش الكتابية الإسلامية الباقية في الساحل الشرقي الإفريقي، ٤١٨–٤١٩.

١٠٦ وعن نماذج منها انظر على سبيل المثال: حسن الباشا، أهمية شواهد القبور كمصدر لتاريخ الجزيرة العربية، ٩٦، ٩٨، ٩٩؛ أحمد بن عمر الزيلعي، الخلف والخليف، ٢٨١؛ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٥١، ٢٠٨، ٢١١، ٢٣٣، ٢٥٧، ٢٦٢، ٣٧٠، ٣٧٦ وغير ذلك من شواهد المعلاة؛ أماني محمد طلعت، النقوش الكتابية الإسلامية الباقية في الساحل الشرقي الإفريقي، ٤١٦–٤١٧.

١٠٧ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٥٢٤.

١٠٨ وهي من الأساليب الزخرفية التي كانت معروفة في الفنون القديمة. علي أحمد الطايش، العناصر الزخرفية في أحجار مقبرة المعلاة الشاهدية، ٣٦٥.

١٠٩ ناصر بن علي الحارثي، الأحجار الشاهدية (المجموعة الرابعة)، لوحة ٢٤، ١١٦، شكل ٢٤، ١١٧.

١١٠ ناصر بن علي الحارثي، أحجار شاهدية من متحف الآثار والتراث بمكة المكرمة، لوحة ٣١، شكل ٣١، ٤٥.

١١١ ناصر بن علي الحارثي، أحجار شاهدية من متحف الآثار والتراث بمكة المكرمة، لوحة ٥٢، شكل٥٢، ٦٦.

١١٢ ناصر بن علي الحارثي، الأحجار الشاهدية (المجموعة الرابعة) ، ٥٦، لوحة٢٩، ١٣٦، شكل٢٩، ١٣٧.

١١٣ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ١٢٥.

١١٤ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ١٤٩.

١١٥ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٢١١.

١١٦ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٢٣٣.

١١٧ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٢٥٧.

١١٨ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٣٧٨.

١١٩ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٤٤٨.

١٢٠ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٤٨٤.

١٢١ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٥١٠.

١٢٢ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ٥٦٣.

١٢٣ I. El-Said, A. Parman, *Geometric Concepts in Islamic Art* (London, 1976), 114.

١٢٤ ومنها على سبيل المثال انظر:

Schneider, *Steles funérarires musullamanes des iles Dahlak* II, pl. LXX, pl. CXXVII-B. ؛ وكالة الآثار والمتاحف، أحجار المعلاة الشاهدية بمكة المكرمة، ١٦، ١٨؛ عبد الرحمن بن علي الزهراني، كتابات إسلامية من مكة المكرمة، ٥٢–

٥٣. كما كانت الورقة القلبية الشكل من بين العناصر الزخرفية التي كثر استخدامها على العديد من مواد الفنون الإسلامية المعاصرة. أماني محمد طلعت، النقوش الكتابية الإسلامية الباقية في الساحل الشرقي الإفريقي، ٤٠٧.

الخط الكوفي على العمائر في آسيا الوسطى النشأة والتطور

Kufic Script on the Buildings of Central Asia: The Rise and Development

شبل إبراهيم عبيد*

Abstract

Kufic script played an important and effective role in the decoration of many buildings and applied arts in the Eastern Islamic World in general, and in Central Asia specifically, as it was suitable for decorative purposes especially at the top of Arabic letters, which were flexible in decoration, thus this script was suitable for any surface.

The studies which dealt with Kufic script on buildings according to that perspective were few, and concentrated on the study of this script on a separate building or on the buildings of a city, or carrying out a survey of the monumental inscriptions on early buildings in Iran and Central Asia. The study of Kufic script on the building of Central Asia and its rise and development was very important, as well as understanding the contributions of the artists in the development of its styles in that area.

The study aims at the following:

- Follow stages of development of Kufic script on the building of Central Asia, the rise of each stage and the extent of development;
- Compare the development of the script and its similarities on the applied arts in the same area, showing the similarities and differences between them;
- Show which was earlier in the appearance of Kufic script, Iran or Central Asia;
- Highlight the most important Kufic script inscribed on the buildings of Central Asia. They varied between simple Kufic script which appeared at the base of the minaret of Prince Abu l'abass Mamoun ibn Khorezm Shah at Urgansh dating 401AH / 1010-1011CE.

قام الخط الكوفي بدور مهم ومؤثر في زخرفة العديد من العمائر والفنون التطبيقية المختلفة في شرق العالم الإسلامي بصفة عامة ومنطقة آسيا الوسطى[١] بصفة خاصة، ويرجع ذلك لكونه مناسبًا للأغراض الزخرفية وخاصة فيما يتعلق بهامات الحروف القائمة والمستلقية المتصلة بخط قاعدة أفقي، يفترض فيها قابليتها للتشكيل الزخرفي، ومن ثم يمكن لهذا الخط أن يتوافق مع أى سطح يمكن زخرفته بسهولة.[٢]

هذا وقد نال الخط الكوفي اهتمامًا كبيرًا من قبل العديد من الباحثين على الفنون التطبيقية[٣] المختلفة في تلك المنطقة نظرًا لتنوع أشكال الخط الكوفي المنفذ على تلك الفنون، فضلاً عن تنوع المضامين التي وردت عليها، علاوة على أن الخط في بعض الأحيان كان يمثل العنصر الزخرفي الوحيد على تلك التحف، في حين كانت الدراسات التي تناولت الخط الكوفي على العمائر في تلك المنطقة قليلة وانصبت على دراسة الخط على منشأة قائمة بذاتها،[٤] أو دراسته على عمائر مدينة بعينها،[٥] أو عمل حصر للنقوش التذكارية على العمائر المبكرة في إيران وآسيا الوسطى،[٦] ومن ثم كان الاهتمام بدراسة الخط الكوفي على العمائر في آسيا الوسطى والتعرف على نشأته وتطوره على تلك العمائر، والتعرف على إسهامات الفنانين في الارتقاء بالأنواع المختلفة للخط في تلك المنطقة.

أهداف الدراسة

١ تتبع المراحل التي مر بها تطور الخط الكوفي على العمائر في منطقة آسيا الوسطى، ومتى نشأت كل مرحلة، وإلى أي مدى وصل هذا التطور؟

٢ مقارنة تطور الخط على العمائر بمثيله على الفنون التطبيقية المعاصرة في نفس المنطقة، مع إبراز أوجه الشبه والخلاف في هذا التطور بين العمائر والفنون التطبيقية.

٣ توضيح أين ظهرت البدايات الأولى للخط الكوفي وأنواعه في شرق العالم الإسلامي، هل في إيران أم في آسيا الوسطى؟

٤ إبراز البناء التشكيلي والتكوين الزخرفي لبعض أنواع الخط الكوفي على العمائر في المنطقة موضوع الدراسة، وإبراز مدى نجاح النقاش في تنفيذ رؤيته الفنية لشكل الخط على الوحدات والعناصر المعمارية.

بداية كان الخط الكوفي أسبق في الظهور على العملة والفنون التطبيقية المختلفة منه على العمائر في آسيا الوسطى، وتتمثل البدايات الأولى لظهور الخط الكوفي البسيط في تلك المنطقة على درهم عربي ساساني ضرب مرو[٧] مؤرخ بسنة ٣٢هـ/٦٥٢م.[٨] كما ظهر هذا النوع من الخط على قطعة من نسيج الطراز تحمل اسم مدينة مرو، مؤرخة بسنة ٢٧٨ هـ/٨٩١ م[٩] (لوحة ١)، وبنهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين بلغ الخط الكوفي درجة كبيرة من التطور على التحف التطبيقية وخاصة الخزف المرسوم تحت الطلاء الشفاف[١٠] والذي ينسب إلى مدينتي الشاش[١١] وأفراسياب،[١٢] حيث تنوعت أشكال الخط الكوفي على هذا النوع من الخزف ما بين الكوفي البسيط وذي الزيادة والمورق والمزهر والمضفور.



(لوحة ١) البدايات الأولى لظهور الخط الكوفي البسيط على قطعة من نسيج الطراز.

أما فيما يتعلق بالخط الكوفي على العمائر في آسيا الوسطى فكان على النحو التالي:

الخط الكوفي البسيط

يأتي الخط الكوفي البسيط في المرتبة الثانية على العمائر في منطقة آسيا الوسطى بعد العملة والفنون التطبيقية، وكانت بدايات ظهور هذا النوع من الخط على العمائر في آسيا الوسطى من خلال نقش تأسيسي على بدن مئذنة أمر بإنشائها الأمير 'أبو العباس مأمون بن مأمون خوارزم شاه[١٣] (شكل ١)' بأورجنش،[١٤] مؤرخة بسنة ٤٠١هـ/ ١٠١٠-١٠١١م.

والنقش منفذ في أربعة أسطر أفقية بالخط الكوفي البسيط، بصيغة:

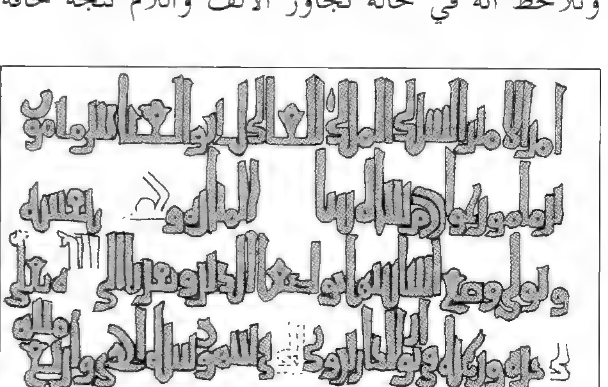
١- أمر الأمير السيد الملك العادل أبو العباس [مـ]ـأون

٢- بن مأمون خوارزم شاه بينا هذه المنارة وعمرها بنفسه

٣- وتولى وضع أساسها تواضعا للدين وتقربا إلى الله تعالى

٤- ذكره ورغبة في ثواب الدارين وذلك في شهور سنة إحدى وأربع مـ[ـايـ]ـة

وقد نفذت هامات الحروف على هيئة شطف مائل، ونلاحظ أنه في حالة تجاور الألف واللام تتجه حافة الألف المائلة جهة اليمين، في حين تتجه حافة اللام جهة اليسار، لإيجاد شكل زخرفي تغلب عليه صفة البساطة.



(شكل ١) الخط الكوفي البسيط على العمائر في منطقة آسيا الوسطى.

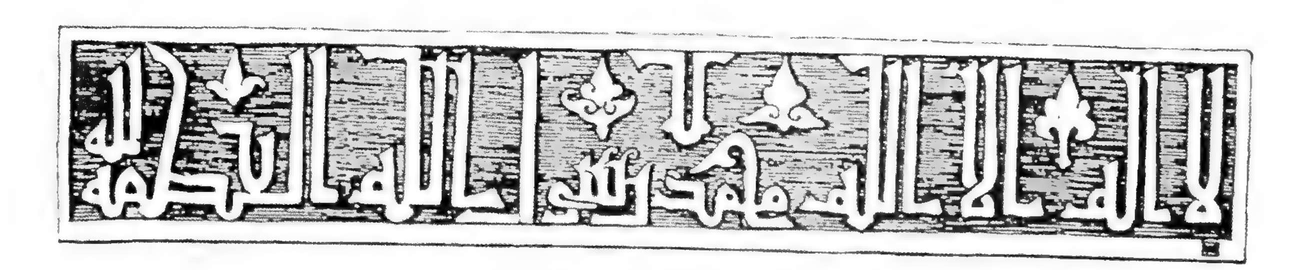
وفي مرحلة تالية أصبحت هامات الحروف أكثر تحريفًا وتدبيبًا مع إضافة شرطة أو شوكة صغيرة تتجه يمنة ويسرة في قوائم الحروف، ويتضح ذلك في مئذنة 'جاركورجان' بترمذ[١٥] والتي شيدها (علي بن محمد السرخسي) سنة ٥٠٣هـ/١١٠٩م،[١٦] ونص النقش: (.... يد والمنارة الأمير) (لوحة ٢).



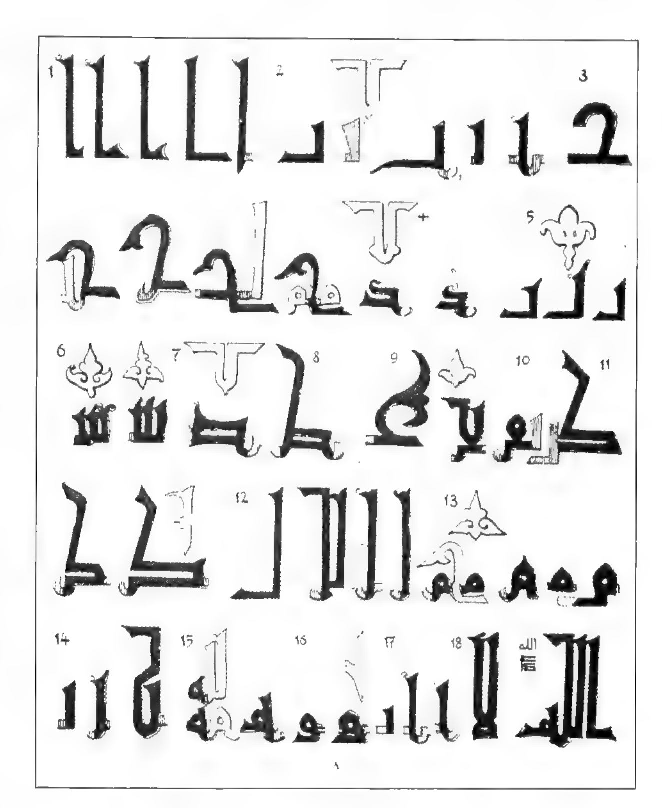
(لوحة ٢) الخط الكوفي البسيط.

الخط الكوفي المورق

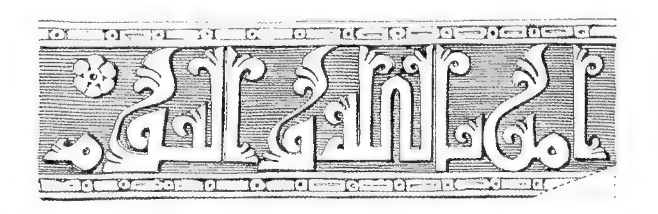
يمثل الخط الكوفي المورق المرحلة الثانية من مراحل تطور الخط الكوفي في آسيا الوسطى، ويعد النقش المنفذ على تابوت 'أبو منصور ناصر الدولة سبكتكين'[١٧] بغزنة،[١٨] والمؤرخ بسنة ٣٨٧هـ/٩٩٧م،[١٩] ونص النقش: (لاإله إلا الله محمد رسول الله العظمة لله) (شكل ٢).



(شكل ٢) الخط الكوفي المورق.



(شكل ٢أ) يجمع النقش بين الخط الكوفي البسيط، والخط الكوفي المورق.



(شكل ٣) أقدم النماذج التي ظهر فيها الخط الكوفي المورق في شرق العالم الإسلامي.

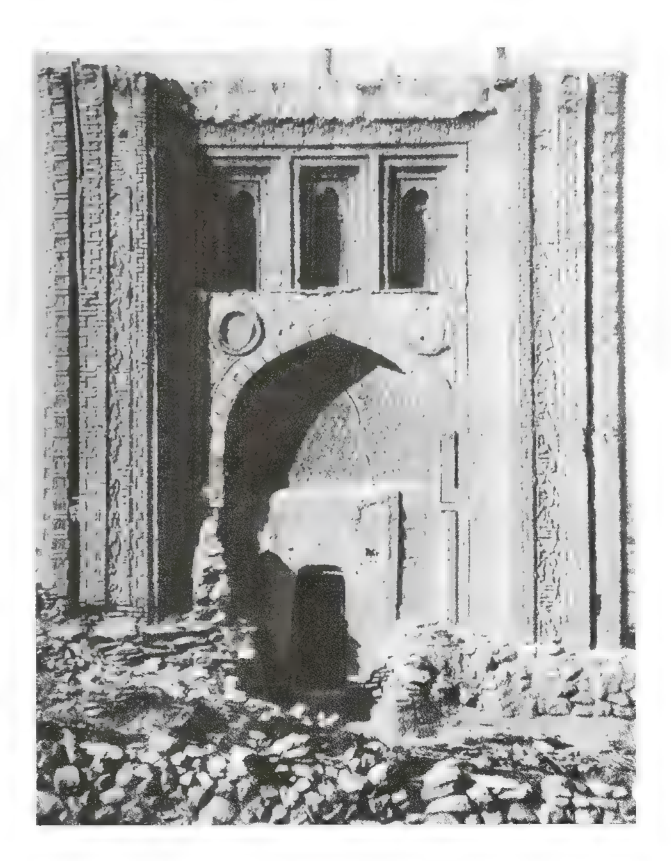
ويجمع النقش الكتابي المنفذ على التابوت بين الخط الكوفي البسيط ذي الهامات الزخرفية، والخط الكوفي المورق، والذي تحولت فيه هامات الحروف وعراقاتها وبعض أجزائها الأخرى إلى أشكال نباتية، بحيث تنشأ الأوراق النباتية من الحروف، ويتضح ذلك في حرف الحاء المتوسطة في كلمة محمد والتي شكلها النقاش على هيئة فرع نباتي تنحني هامته إلى أسفل لتشكل عراقة الحرف وتنتهي بنصفي ورقة نباتية، كما شكل أسنان السين المبتدئة في كلمة رسول على هيئة نصفي ورقة نباتية تنبثق من أسنان السين مباشرة (شكل ٢أ) .

واللافت للنظر أن الخط الكوفي بهذا الشكل يعد تقليدًا للنقش الكتابي بمسجد الجمعة بمدينة نائين، والمؤرخ بسنة ٢٨٨هـ/ ٩٠٠ م[٢٠] (شكل ٣) والذي يعد أقدم النماذج التي ظهر فيها الخط الكوفي المورق في شرق العالم الإسلامي، ومن ثم فإنه كان أسبق في الظهور في إيران عنه في آسيا الوسطى بقرن من الزمان تقريبًا.

الخط الكوفي المزهر

يحتوي هذا النوع من الخط على زخارف الكوفي المورق نفسها[٢١] لكنه يختلف عنه في أنه يشتمل على عناصر زخرفية أخرى مزهرة ولفائف تنبثق من هامات ووسط الحروف، وقد تنبثق من الإطار العلوي للنقش الكتابي.[٢٢]

وكانت بدايات ظهور هذا النوع من الخط على العمائر في آسيا الوسطى، أسبق من بقية أنواع الخط الكوفي الأخرى ــ وفقًا لما وصلنا من عمائر باقية ــ حيث



(لوحة ٣) بدايات ظهور الخط الكوفي المزهر على العمائر في آسيا الوسطى.

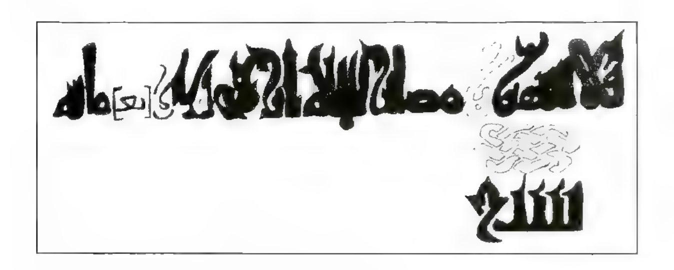
ظهر من خلال قبة دفن 'عرب عطا'[٢٣] بقرية تيم[٢٤] قرب زرافشان[٢٥] (لوحة ٣)، والمؤرخة بسنة ٣٦٧هـ / ٩٧٧م، والتي تعد أقدم العمائر الجنائزية القراخانية؛[٢٦] حيث يشغل الواجهة شريط مستطيل الشكل يمتد في وضع رأسي على جانبى كتلة المدخل يتضمن نقشًا كتابيًا منفذًا بالخط الكوفي بالحفر البارز، وقد ألحقت بهامات الحروف بعض عناصر زخرفية نباتية عبارة عن فروع نباتية تنبثق منها أوراق صغيرة مسننة تتخلل قوائم الحروف وتمتد لتعلو النقش الكتابي المحصور داخل الشريط المستطيل.[٢٧]

ويلي هذا النموذج مثال آخر للخط الكوفي المزهر يتمثل في: أحد الأعمدة الحجرية التي كانت تحمل سقف مسجد أسبيجاب بقرية 'سيرم'[٢٨] (٤٠٤هـ/١٠١٤م)، ومحفوظ حاليًا بالمتحف الملحق بمجمع أحمد اليسوي[٢٩] بالتركستان بجمهورية قازخستان،[٣٠] ويتضمن النقش التاريخ منفذًا بالخط الكوفي المزهر، بصيغة:

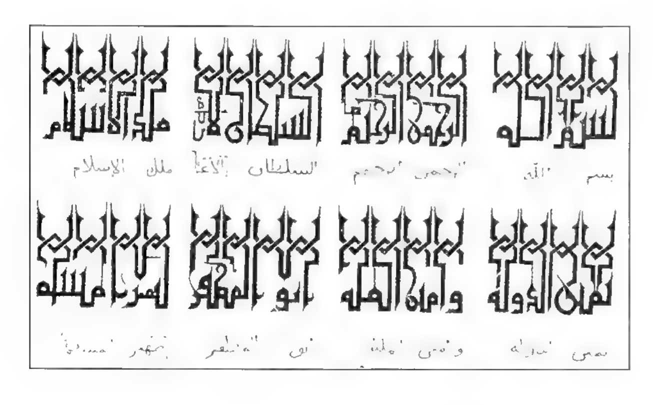
'في شهر [ر]مضان سنة أربع وأر[بعـ] مايه'[٣١] (شكل ٤).

ويلاحظ في هذا النقش تحوير عراقات الحروف وتحويلها إلى هيئة فروع نباتية، فامتدت الأغصان وطالت لتتساوى مع هامات الحروف القائمة كالألفات واللامات، وخرجت منها الأوراق النباتية التي نفذ بعضها على هيئة نصفي مروحة نخيلية. ويلي هذا النقش نقش آخر أكثر تطورًا منفذ على برج محمود بن سبكتكين[٣٢] في غزنة (٣٨٨- ٤١٢ هـ/٩٩٨ - ١٠٣٠ م)، ونصه: (بسم الله الرحمن الرحيم السلطان الأعظم ملك الإسلام يمين الدولة وأمين الملة أبو المظفر [ظ]هير المسلمـ [ـين] (شكل ٥).

ويتضح من خلال هذا النقش مدى نجاح النقاش في تجويد الخط الكوفي المزهر،[٣٣] فقد تلاعب بشكل طوالع الحروف كطالع حرف الظاء في كلمة المظفر، ونفذه بهيئة فرع نباتي ينتهي بنصفي مروحة نخيلية، في



(شكل ٤) الخط الكوفي المزهر.



(شكل ٥) تطور الخط الكفوفي المزهر.

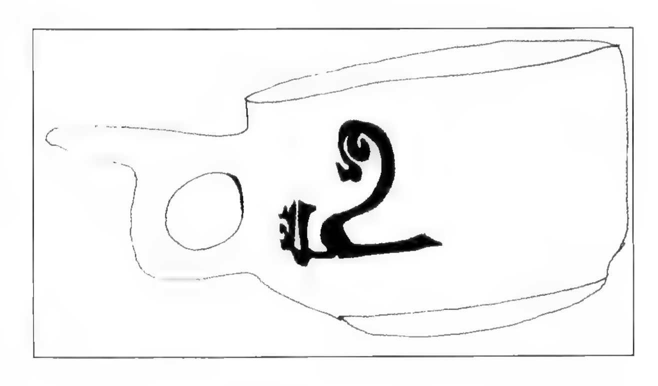
حين أضفى شكلاً زخرفيًا يغلب عليه البناء التشكيلي على الألفات واللامات، من خلال الامتداد بهما بهيئة هندسية مع إنهائهما من أعلى بشكل أفرع نباتية متقابلة ينبثق منها أشكال أوراق نباتية.

وبمقارنة الخط الكوفي المزهر على العمائر بمثيله على الفنون التطبيقية المعاصرة في آسيا الوسطى، نجد أنه كان أسبق في الظهور على الفنون التطبيقية منه على العمائر، حيث ورد على قدح من الخزف المرسوم تحت الطلاء الشفاف،[٣٤] ينسب لمدينة أفراسياب، في القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاسع والعاشر الميلاديين ويظهر من خلال النقش الكتابي المنفذ على البدن الخارجي للقدح، ونصه المقطع الثاني من كلمة (لصا [حبــه]) تحوير عراقة حرف الحاء وتنفيذها بهيئة فرع نباتي ينتهي بالعنصر الزخرفي النباتي (شكل ٦).

الخط الكوفي المضفور

يذكر 'سام فلوري' أن الخط الكوفي المضفور نشأ في شرق العالم الإسلامي، حيث ذكر أنه كان متأثرًا بالأختام الصينية، وأن التأثير الصيني كان قويًا في إيران.[٣٥]

وكانت البدايات الأولى لظهور هذا الخط على العملة، في آسيا الوسطى من خلال درهم ضرب مدينة الشاش، يحمل تاريخ سنة ٣٣٠ هـ / ٩٤١م، ويتضح ذلك



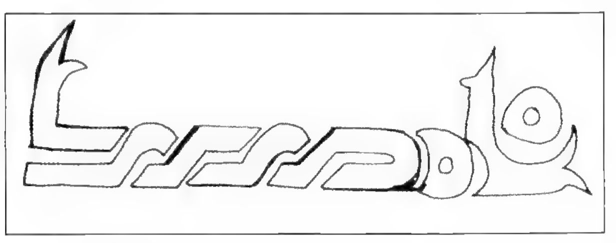
(شكل ٦) الخط الكوفي المزهر على الفنون التطبيقية المعاصرة في آسيا الوسطى.

من خلال ضفر حرف الدال في كلمة 'محمد' (شكل ٧)، وقد ظهر هذا الأسلوب على دينار ساماني من ضرب مدينة المحمدية، يحمل تاريخ سنة ٣٢٤هـ / ٩٣٥م.[٣٦]

ويعد هذا الدينار النموذج الأول الذي ظهر عليه الكوفي المضفور في شرق العالم الإسلامي وتحديدًا في إيران، في حين يعد درهم الشاش النموذج الثاني لظهور الخط الكوفي المضفور في شرق العالم الإسلامي.

كما ظهر هذا النوع من الخط على نماذج من الخزف المرسوم تحت الطلاء الشفاف ينسب إلى مدينتي أفراسياب ونيسابور، في القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاسع والعاشر الميلاديين[٣٧] (لوحة ٤).

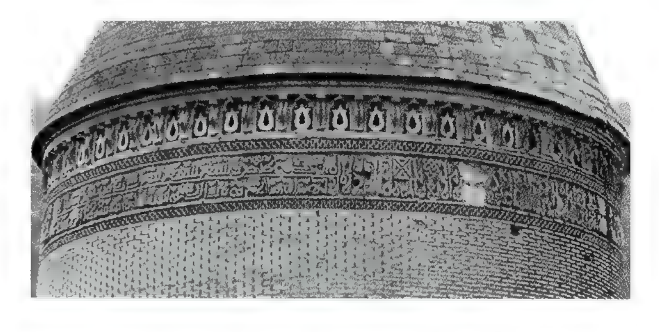
أما عن الخط الكوفي المضفور على العمائر، فيعد النقش المنفذ على 'مئذنة ترمذ'[٣٨] ٤٢٣هـ/١٠٢٣م[٣٩] ونص النقش: (القيوم لاتأخذه سنة ولا نوم له ما) (شكل ٨) النموذج الأول لهذا النوع من الخط في آسيا الوسطى، وإن كان النقش المنفذ على 'ميل[٤٠] رداكان'[٤١] (لوحة ٥) (٤٠٧–٤١١ هـ / ١٠١٦–١٠٢١ م) يعد المثال الأول الذي ظهرعليه هذا النوع من الخط في شرق العالم الإسلامي. مع الأخذ في الاعتبار الفارق بين كلا النقشين، فالضفر في النموذج الأول لم يعد قاصرًا على قوائم الحروف المتجاورة كالألفات واللامات والذي نفذ بهيئة قلبية مضفورة متدابرة، بل تعدى الفنان ذلك بالامتداد بالحركات الأخيرة من الحروف المنتهية لتتساوى مع قوائم الحروف الصاعدة كالألفات واللامات، كما في الذال المنهية في كلمة (لا تأخذه)



(شكل ٧) الخط الكوفي المضفور وضفر حفر الدال.

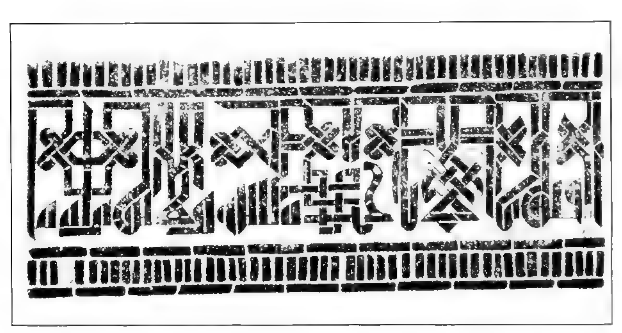


(لوحة ٤) ظهور الخط الكوفي المضفور على نماذج من الخزف.

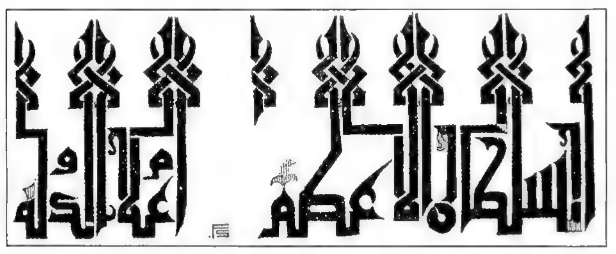


(لوحة ٥) الخط الكوفي المضفور على العمائر في شرق العالم الإسلامي.

والهاء المنتهية في كلمة (سنة) ليتمكن من التوسع في الأشكال المضفورة لتشكل مستوى زخرفيًا يعلو النقش الكتابي. بالإضافة إلى قيام الفنان بالاستفادة من شكل بعض الحروف كاللام ألف في كلمة (لا تأخذه) حيث استغل تجاور اللام والألف لتنفيذ أسلوب الضفر الذي سار عليه في الخطة الزخرفية للنقش الكتابي. أما عن النقش المنفذ على ميل رداكان، فيمثل الأسلوب الزخرفي للضفر النمطي المتمثل في الجديلة المتعددة الطيات والتي تتخلل قوائم وهامات الحروف، ومن ثم فالنموذج الأول يعد الأكثر تطورًا وابتكارًا من قبل الفنان في تلك المنطقة.



(شكل ٨) الخط الكوفي المضفور في آسيا الوسطى.



(شكل ٩) تطور الخط الكوفي المضفور القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي.

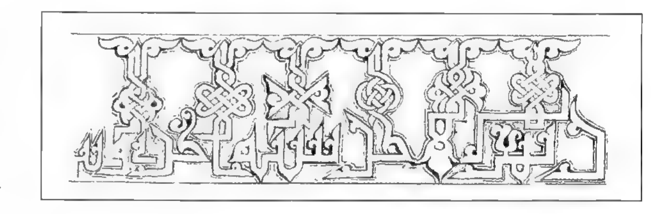
وبنهاية القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي أصبح الخط الكوفي المضفور على درجة كبيرة من التطور، ويتضح ذلك في برج مسعود الثالث[٤٢] بمدينة غزنة (٤٩٢ ـ ٥٠٨هـ / ١٠٩٩ ـ ١١١٤م)، ونص النقش: (السلطان الأعظم [ملك الاسلـ] ا م علا الدولة)[٤٣] (شكل ٩).

ويتميز النقش في هذا البرج بأن الضفر لم يقتصر على قوائم الحروف المتجاورة كالألفات واللامات، وإنما تعداها إلى طوالع الحروف كالطاء في كلمة السلطان والظاء في كلمة الأعظم وقائم اللام ألف في كلمة علا[ء]. وقد نتج عن استخدام تلك القوائم أن أصبحت الأشكال المضفورة على مسافات متساوية، وهي تشبه في ذلك إلى حد كبير نفس الفكرة التي حاول فنان مئذنة ترمذ تطبيقها.

على أنه يمكن اعتبار النقش الكتابي المنفذ على الواجهة الرئيسة لقبة دفن أوز–ند[٤٤] (لوحة ٦) والمؤرخ



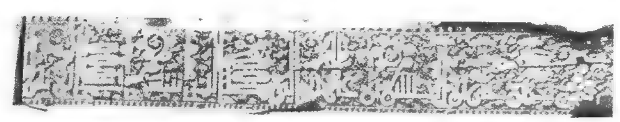
(لوحة ٦) من أكثر النماذج التي تعقيدًا للخط الكوفي المضفور على العمائر.



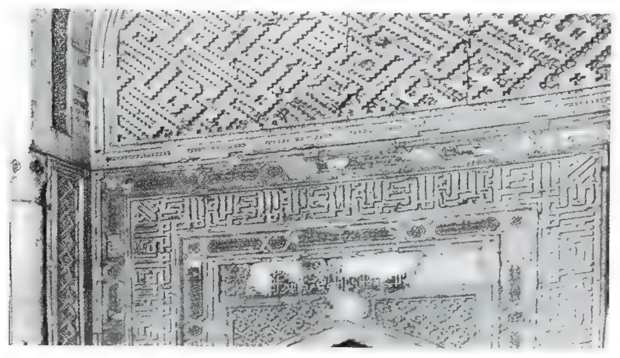
(شكل ١٠) نموذج معقد من الخط الكوفي المضفور.

بسنة ٥٨٢ هـ/١١٨٦ م،[٤٥] من أكثر النماذج التي وصلتنا تعقيدًا (شكل ١٠)، ويعد أكثر صعوبة في تنفيذه من نقوش قبة دفن 'بير عالمدار'[٤٦] المؤرخة بسنة ٤١٧هـ/١٠٢٦م، مع الأخذ في الاعتبار الفارق الزمني بين كلا النقشين والذي يبلغ قرنًا من الزمان تقريبًا.

ثم استمر ظهور الخط الكوفي المضفور من خلال نقش كتابي منفذ بالحفر البارز على الإزار الخشبي أسفل سقف مزار أمير حمزة خاستي - بودشو، بتشوركو بطاجيكستان،[٤٧] والذي ينسب لنهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الهجريين (١١ - ١٢ م)،[٤٨] ونص النقش الكتابي: (....... على بن الحسن بن على بن أبى طالب ....) (شكل١١).



(شكل ١١) الخط الكوفي المضفور منفذ بالحفر البارز على إزار خشبي.

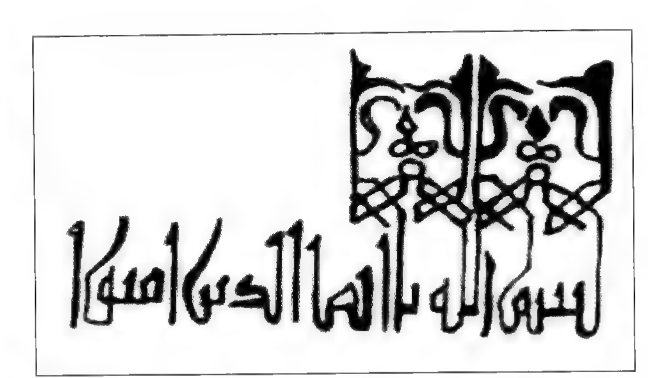


(لوحة ٧) الخط الكوفي المضفور من خلال نقش كتابي يتضمن شهادة التوحيد.

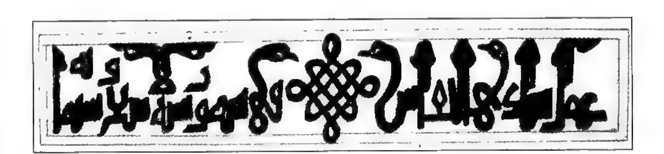
والملاحظ في هذا النقش ظهور شكل آخر لضفر الحروف في هذا النقش، يتميز بالتنوع والتفرد في آن واحد، فقد قام النقاش بضفر قوائم الحروف الصاعدة كالألفات واللامات المتجاورة، بالإضافة إلى تنفيذ شكل آخر للضفر يتمثل في أشكال ميمات متتالية في وضع أفقي تنتهي من أعلى بشكل دائري ذي ميمات كما في حرف الطاء المبتدئة في كلمة 'طالب'، أو وجود شكل دائري ذي ميمات ينبثق من هامة الحرف مباشرة كما في حرف النون المنتهية في كلمة 'الحسن'.

من جهة أخرى فقد ظهر الخط الكوفي المضفور من خلال نقش كتابي يتضمن شهادة التوحيد أعلى حنية المحراب بمسجد 'نماز–اه' – مصلى العيدين – بمدينة بخارى[٤٩] (٥١٣هـ/١١١٩م)[٥٠] (لوحة ٧).

ثم ظهر هذا الخط أيضًا من خلال شريط كتابي بواجهة مسجد 'مستوريان' مسجد 'شير – كبير' بمدينة مرو، والذي شيده 'خوارزم شاه محمد بن توكش'[٥١] والمؤرخ بسنة ٥٩٧هـ / ١٢٠٠م،[٥٢] ونص النقش (بسم الله يأيها الذين آمنوا) (شكل ١٢).



(شكل ١٢) خط كوفي مضفور على شريط كتابي بواجهة مسجد.



(شكل ١٣) أسلوب ضفر قوائم الحروف في الخط الكوفي المضفور.

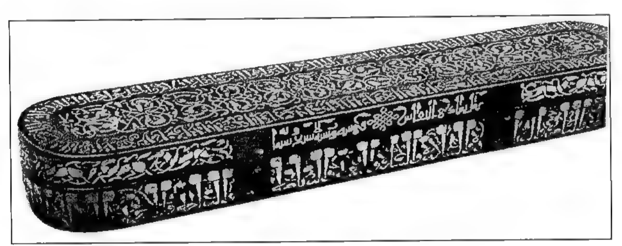
والملاحظ أن الفنان قد جمع بين الكوفي المضفور وذي الإطار الزخرفي في هذا النقش كما هو المتبع أحيانًا في بعض النقوش الكتابية على العمائر في آسيا الوسطى.

واللافت للنظر أن الأسلوب الذي اتبع في ضفر قوائم الحروف في هذا النوع من الخط على العمائر في آسيا الوسطى امتد استخدامه كعنصر زخرفي قائم بذاته، حيث نفذ كفاصل بين النقوش الكتابية (شكل ١٣)، مثال ذلك ما ورد على مقلمة من النحاس مؤرخة بسنة ٦٠٧هـ/١٢١٠م[٥٣] (لوحة ٨)، والشريط الكتابي الذي يؤطر مدخل قبة دفن 'نجم الدين كبرا'[٥٤] بمدينة كونية أورجنش.[٥٥] (لوحة ٩)

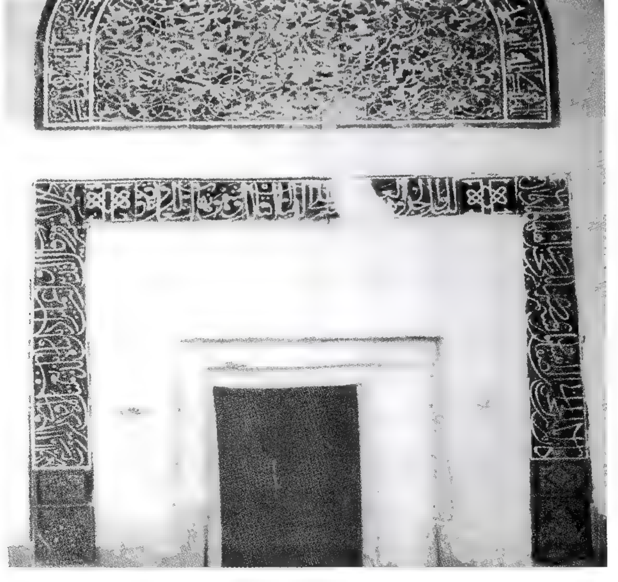
الخط الكوفي ذو الأرضية النباتية

تقوم النقوش الكتابية في هذا النوع من الخط على أرضية نباتية قوامها وحدات متكررة من الأفرع النباتية التي تنبثق منها أوراق ووريدات، تعلوها النقوش الكتابية.[٥٦]

وقد ظهر هذا النوع من الخط متأخرًا على العمائر في آسيا الوسطى، حيث ترجع بدايات ظهوره إلى النصف



(لوحة ٨) امتداد استخدام الخط الكوفي المضفور كعنصر زخرفي قائم بذاته.

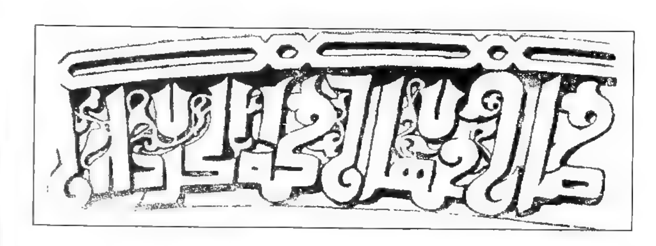


(لوحة ٩) أسلوب ضفر قوائم حروف الخط الكوفي المضفور على العمائر في آسيا الوسطى.

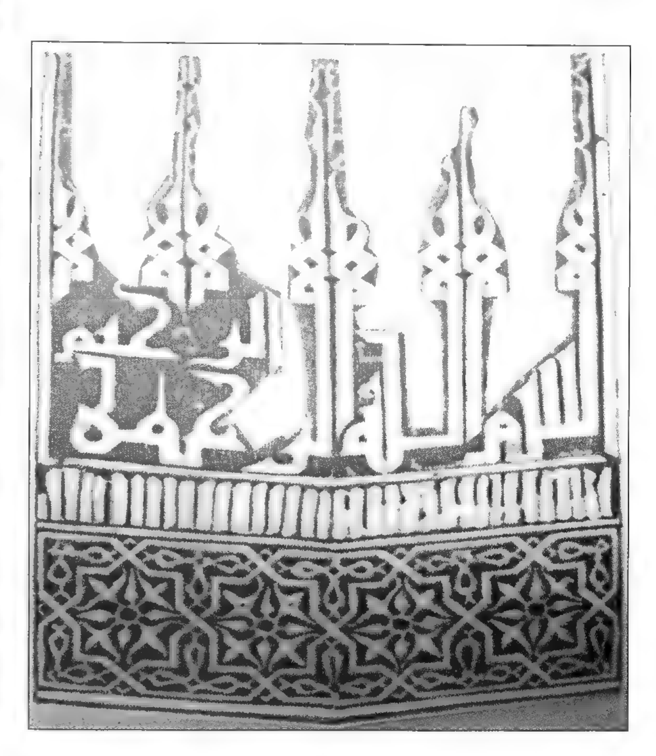
الثاني من القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي ويتضح ذلك من خلال النقش الكتابي المنفذ على العقد الذي يؤطر كتلة مدخل 'رباط ملك'[٥٧] (٤٦٠ – ٤٧٢هـ/١٠٦٨ – ١٠٨٠م)[٥٨] والذي جمع فيه الفنان بين الكوفي المزهر وذي الأرضية النباتية (شكل ١٤).

ثم ظهر بعد ذلك على برج مسعود الثالث بمدينة غزنة (٤٩٢ـ٥٠٨هـ/١٠٩٩ـ١١١٤م)، ونصه: (بسم الله الرحمن الرحيم).[٥٩] (شكل ١٥)

ويجمع النقش بين الكوفي المضفور المنفذ على أرضية نباتية من فروع وأوراق متداخلة تتخلل النقش الكتابي.



(شكل ١٤) الجمع بين الخط الكوفي المزهر والخط الكوفي ذي الأرضية النباتية.



(شكل ١٥) الجمع بين الخط الكوفي المزهر والخط الكوفي ذي الأرضية النباتية.

كما ظهر هذا النوع من الخط الكوفي محفورًا على الشريط الجصي بالتربيع الأرضي لقبة دفن 'عبد الله بن بريدى' بالقرب من أطلال مدينة مرو بتركمانستان،[٦٠] تنسب للقرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي،[٦١] ونصه: ([الـ]ـله الرحمن الرحيم .... (لوحة ١٠).

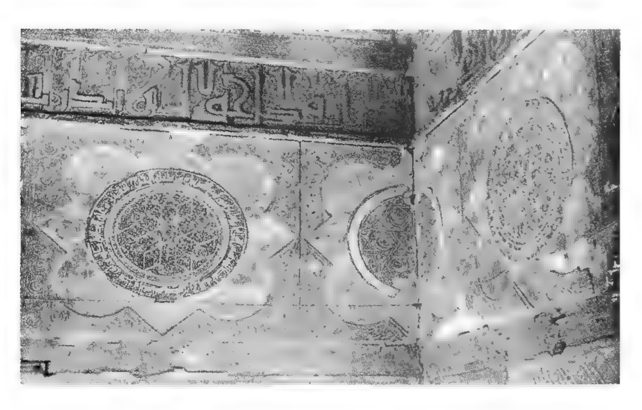
من جهة أخرى فقد استمر هذا النوع من الخط في القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي حيث وصل إلى مرحلة أكثر تقدمًا، وذلك بباطن عقد كتلة مدخل



(لوحة ١٠) الخط الكوفي ذو الأرضية النباتية.



(لوحة ١١) الخط الكوفي ذو الأرضية النباتية في القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي.



(لوحة ١٢) الخط الكوفي ذو الأرضية النباتية خلال القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي.

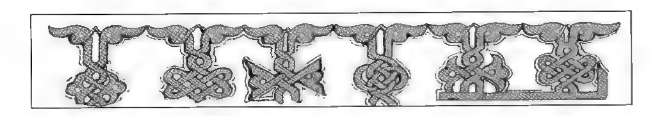
قبة دفن السلطان سنجر[٦٢] بمدينة مرو بتركمانستان ونصه: (الملك لله)[٦٣] (لوحة ١١). وبالتربيع الأرضي لقبة دفن شاه فاضل بسفيد بلان بقرغيزستان،[٦٤] (١٠٥٥ ـ ١٠٦٠م)،[٦٥] من خلال شريط جصي يؤازر الجدران من أعلى، وبأسفل الشريط الجصي أشكال دوائر تحصر بداخلها قرب الحافة نقوشًا كتابية تتضمن آيات قرآنية منفذة بالخط الكوفي ذي الزيادات على أرضية نباتية، نصها: (هو الذي أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون)[٦٦] (لوحة ١٢).

الخط الكوفي ذو الإطار الزخرفي

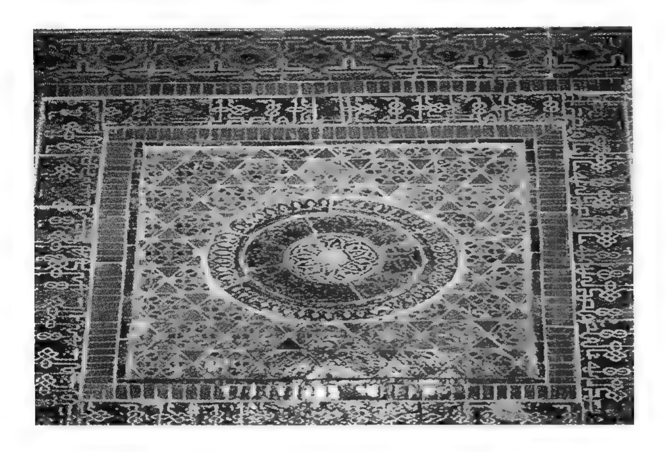
نوع آخر من الخط الكوفي ظهر بالنقش الكتابي بقبة دفن أوزند[٦٧] يتميز بتحوير هامات الحروف الطالعة ومدها بعد ضفرها حتى تتقابل بإطار الإفريز العلوي للنقش الكتابي وتنتهي تلك الامتدادات بهيئات زخرفية على هيئة مراوح نخيلية متدابرة لتشكل إطارًا زخرفيًّا (شكل ١٦)، ويعرف هذا الشكل من الخط الكوفي، بالكوفي ذي الإطار الزخرفي، الذي يعد من أهم مميزات الخط الكوفي في شرق العالم الإسلامي، ومن أقدم أمثلته ما ورد بالمسجد الجامع بمدينة نائين.[٦٨]

ثم استمر ظهور الخط الكوفي ذي الإطار أعلى حجر مدخل قبة دفن 'نجم الدين كوبرا'، بكونية أورجنش[٦٩] (لوحة ٩) .

من جهة أخرى فقد استمر استخدام هذا النوع من الخط في العصر التيموري حيث يغلب عليه أحيانًا البساطة في الشكل، مثال ذلك ما ورد على واجهة قبة دفن 'شاد ملك أقا'[٧٠] (لوحة ١٣) ٧٧٣هـ/١٣٧١م بتجمع شاه زنده[٧١] بسمرقند، وأحيانًا أخرى التعقيد من حيث إضافة عناصر زخرفية نباتية، فضلاً عن التنوع في ضفر قوائم الحروف، مثال ذلك، ما ورد بواجهة قبة دفن 'أمير زاده'[٧٢] (لوحة ١٤) ٧٨٨هـ / ١٣٨٦م بتجمع شاه زنده.



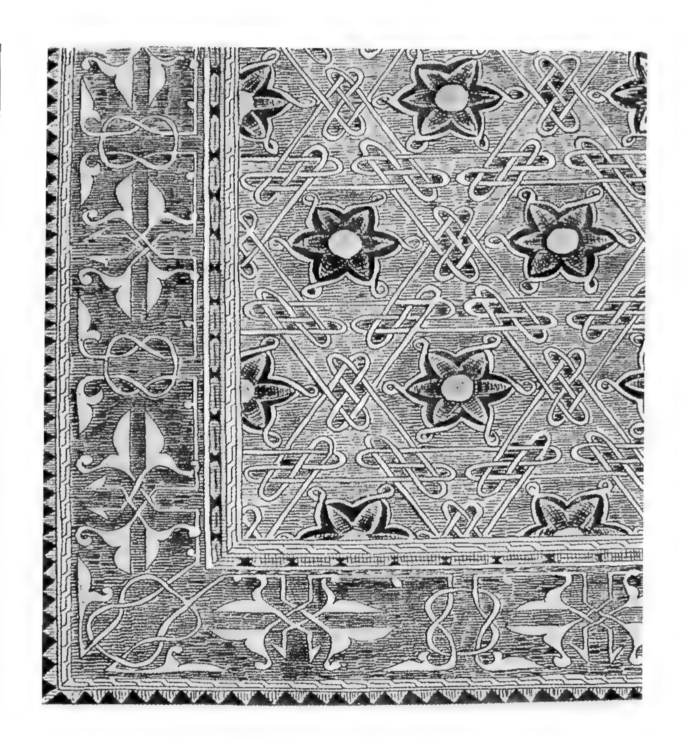
(شكل ١٦) الخط الكوفي ذو الإطار الزخرفي.



(لوحة ١٣) استمرار استخدام الخط الكوفي ذو الإطار الزخرفي في العصر التيموري.



(لوحة ١٥) استخدام الخط الكوفي ذو الإطار الزخرفي الشكل في الفنون التطبيقية.



(شكل ١٧) الخط الكوفي ذو الإطار الزخرفي مستخدم في الفنون التطبيقية.

كما انتقل هذا الشكل الزخرفي ليستخدم في زخرفة نماذج متنوعة من الفنون التطبيقية، من ذلك على سبيل المثال وليس الحصر: كنار العديد من السجاجيد التيمورية[٧٣] (شكل ١٧) أو السجاجيد التي وردت بتصاوير المخطوطات التيمورية[٧٤] (لوحة ١٥)، وتغلب عليه الصفة الزخرفية أكثر من كونه نقشًا كتابيًّا، وفي هذه الحالة يمكن أن نطلق عليه الخط الزخرفي التطبيقي.[٧٥]

الخط الكوفي المربع الهندسي

يتشكل عصب الخط الكوفي المربع الهندسي[٧٦] من الكتابة الكوفية قائمة الزوايا التي تتميز بشدة استقامة حروفها، واستقامة القوائم والسيقان الخطية والزوايا القائمة بطابعها الهندسي البحت[٧٧] وتذكر بعض الآراء أن هذا الخط ظهر لأول مرة كحشوات زخرفية منفذة بالآجر أو التراكوتا في عمارة المسجد في شرق العالم الإسلامي،[٧٨] وتحديدًا في إيران خلال النصف الثانى من القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي.[٧٩]

(شكل ١٨) الخط الكوفي المربع على المنشآت في آسيا الوسطى.

أما عن ظهور هذا النوع من الخط في آسيا الوسطى فيمكننا القول بأنه ظهر في مرحلة متأخرة نسبيًا عن مثيله في إيران، وإن كانت فترة القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، هى القاسم المشترك بينهما إلا أنه بناءً على ما وصلنا من منشآت مؤرخة من آسيا الوسطى نرجح أن البدايات الأولى لظهور هذا الخط ترجع لإيران في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي.

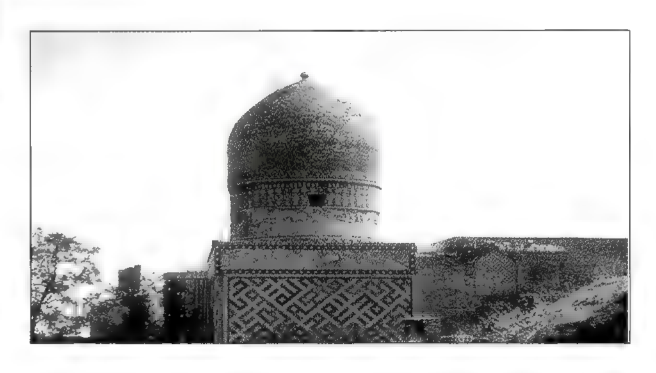
وبنهاية هذا القرن ظهر الخط الكوفي المربع على المنشآت في آسيا الوسطى وتعد مئذنة 'علاء الدولة مسعود الثالث الغزنوي' بغزنة (٤٩٢ ـ ٥٠٨هـ / ١٠٩٩ ـ ١١١٤م)[٨٠] (شكل ١٨) النموذج الأول لظهور هذا النوع من الخط في منطقة آسيا الوسطى.

ثم ظهر بعد ذلك بأعلى صدر حنية المحراب بمسجد 'نماز ـاه'[٨١] ببخارى (٥١٣هـ / ١١١٩م) (لوحة ٧) أما في القرن السابع الهجري (١٣م) فلم تصلنا نماذج لهذا الخط على العمائر، حيث تعرضت الكثير من المنشآت للتدمير نتيجة للهجمة المغولية التي تعرضت لها تلك المنطقة (٦١٦ ـ ٦١٨ هـ / ١٢١٩ ـ ١٢٢١م)،[٨٢] وهذا يفسر عدم وجود نماذج للخط على العمائر في تلك الفترة.

وبحلول النصف الثاني من القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي عاد الخط الكوفي المربع الهندسي للظهور مرة أخرى، ويمكننا القول بأن هذا الظهور لم يكن مجرد عودة بل أصبح يمثل انطلاقة أو ظاهرة فنية سرعان ما انتشرت في زخرفة العديد من الوحدات والعناصر المعمارية في منشآت تلك الفترة وخاصة العمائر الدينية والجنائزية، ومن بين تلك العمائر على سبيل المثال وليس



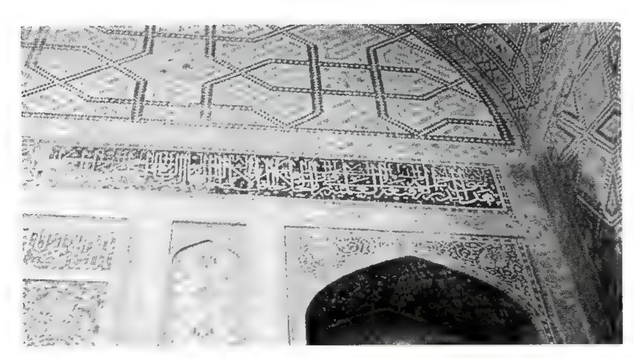
(لوحة ١٦) عودة الخط الكوفي المربع الهندسي للظهور خلال النصف الثاني من القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي.



(لوحة ١٧) عودة الخط الكوفي المربع الهندسي للظهور خلال النصف الثاني من القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي.

الحصر: حجر مدخل قبة دفن 'أمير زاده' (٧٨٨هـ / ١٣٨٦م) (لوحة ١٦) بتجمع شاه زنده، والواجهة الغربية لقبة دفن تومان أقا[٨٣] (٨٠٨ هـ/١٤٠٥ م) (لوحة ١٧) بتجمع شاه زنده.

ثم استمر مستخدمًا حتى القرن الحادى عشر الهجري (١٧ م) مثال ذلك النقوش الكتابية المنفذة في مدرسة شير دار[٨٤] (١٠٣٨ - ١٠٤٣ هـ / ١٦٢٨ - ١٦٣٣م) (لوحة ١٨) بمدينة سمرقند.



(لوحة ١٨) استمرار استخدم الخط الكوفي المربع الهندسي حتى القرن الحادى عشر الهجري / السابع عشر الميلادي.



(لوحة ١٩) استخدام الخط الكوفي المربع الهندسي الفنون التطبيقية والعملة.

أما فيما يتعلق باستخدام هذا الخط على الفنون التطبيقية والعملة فيمكننا القول بأنه كان قليل الاستخدام إن لم يكن نادرًا على الفنون التطبيقية ويرجع ذلك إلى طبيعة الأسطح التي ينفذ عليها، حيث اقتصر استخدامه على بعض نقود التيموريين، من بينها على سبيل المثال: تنكة من الفضة تحمل اسم أمير تيمور، والسلطان محمود، ضرب هرات.[٨٥] (لوحة ١٩)

وبعد دراسة موضوع: 'الخط الكوفي على العمائر في آسيا الوسطى - النشأة والتطور'، نخلص إلى مجموعة من الحقائق والنتائج، يمكن إجمالها فيما يلي:

- أكدت الدراسة على أن البدايات الأولى لظهور الخط الكوفي على العمائر في آسيا الوسطى ترجع إلى أوائل القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، وذلك وفقًا لما وصلنا من منشآت معمارية قائمة في تلك المنطقة.
- أثبتت الدراسة أن الخط الكوفي المورق كان أسبق في الظهور في إيران عنه في آسيا الوسطى بقرن من الزمان تقريبًا، والدليل على ذلك النقوش الكتابية بمسجد الجمع بمدينة نائيين ٢٨٨هـ / ٩٠٠م.
- أوضحت الدراسة أن الخط الكوفي المزهر كان أسبق في الظهور على الفنون التطبيقية منه على العمائر في آسيا الوسطى شأنه في ذلك شأن العديد من أنواع الخط الكوفي الأخرى، حيث كانت بدايات ظهوره على الفنون التطبيقية ترجع لنهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجري (٩ ـ ١٠ م)، بينما ظهر على العمائر في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ومن ثم فإنه يعد من أوائل الأنواع الخاصة بالخط الكوفي والتي ظهرت على العمائر في آسيا الوسطى، ويمكننا القول بأنه كان أسبق في الظهور من الخط الكوفي البسيط نفسه وفقًا لما وصلنا من عمائر لازالت باقية في تلك المنطقة .
- أكدت الدراسة على تزامن ظهور الخط الكوفي المضفور في كل من إيران و آسيا الوسطى، وذلك في فترة الربع الأول من القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، حيث ظهر في إيران على ميل رداكان ٤١هـ / ١٠١٦م، بينما ظهر في آسيا الوسطى على مئذنة ترمذ ٤٢٣هـ / ١٠٢٣م.
- أوضحت الدراسة تنوع الأشكال الزخرفية التي استخدمها النقاش في ضفر قوائم الحروف في النقوش الكتابية على العمائر في آسيا الوسطى، وقد لعبت تلك الأشكال دورًا جماليًّا مكملاً للنقوش الكتابية سواء أكانت مدمجة بالنقش الكتابي أو استخدمت كفواصل زخرفية بين النقوش الكتابية.
- أثبتت الدراسة أن الخط الكوفي ذا الأرضية النباتية قد ظهر متأخرًا على العمائر في آسيا الوسطى، حيث ترجع بدايات ظهوره إلى النصف الثاني من القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي.
- أكدت الدراسة على أن الخط الكوفي ذا الإطار الزخرفي يعد من أهم أنواع الخط الكوفي على العمائر في شرق العالم الإسلامي، كما استمر استخدامه في زخرفة العديد من الفنون التطبيقية في نفس المنطقة وتغير مسماه ليصبح الخط الزخرفي التطبيقي.
- أثبتت الدراسة أن فترة القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي هى القاسم المشترك بين آسيا الوسطى وإيران فيما يتعلق بالخط الكوفي المربع الهندسي، على أن البدايات الأولى لهذا الخط ترجع لإيران في النصف الثانى من القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي بينما ظهر في نهاية هذا القرن في آسيا الوسطى.
- أكدت الدراسة أنه بحلول النصف الثاني من القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي أصبح الخط الكوفي المربع الهندسي يمثل ظاهرة فنية سرعان ما انتشرت في زخرفة العديد من الوحدات والعناصر المعمارية وخاصة في العمائر الدينية والجنائزية.
- أوضحت الدراسة مدى تمكن الفنان في آسيا الوسطى من الخط الكوفي، والدليل على ذلك استخدام أكثر من نوع من الخط الكوفي في تنفيذ النقش الكتابي الواحد، مثال ذلك: تابوت أبو منصور ناصر الدولة سبكتكين بغزنة (٣٨٧هـ / ٩٩٧م)، رباط ملك (٤٦٠ ـ ٤٧٢هـ / ١٠٦٨ ـ ١٠٨٠م)، مسجد مستوريان 'شير ـ كبير' بمرو (٥٩٧هـ / ١٢٠٠م).

الهوامش

* أستاذ الآثار الإسلامية المساعد، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

١ آسيا الوسطى: شبه منحرف تحده من الجنوب جبال الهمالايا ومن الجنوب الغربي هضبة البامير ومن الغرب جبال تيان شان ومن الشمال جبال الألتاي ويابلونوي وستانوفوي ومن الشرق جبال كنجان وكوكونور، وتبلغ مساحة آسيا الوسطى المحصورة بين هذه الحدود ستة ملايين كيلو متر مربع هي في مجموعها سلسلة من الجبال والهضاب الجعدة والمنخفضات. بارتولد، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ترجمة أحمد السعيد سليمان، سلسلة الألف كتاب الثاني، ٢٣٥ (القاهرة، ١٩٩٦)، ٧.

٢ S. Flury, *Ornamental Kūfic Inscriptions on Pottery, A Survey of Persian art*, vol. IV (Oxford, 1939), 1743.

٣ من بين الدراسات التي تناولت الخط الكوفي على الفنون التطبيقية:

A. Grohmann, 'The Origin and Early Development of Floriated Kufic', *Ars Orientalis* 2, (1957); L. Volov, 'Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery', *Ars Orientalis* 6, (1966); M. Kenny, 'A kufic coin Fragment from carrowreilly, co. Sligo', *Journal of the Galway Archaeological and Historical Society* 43 (1991), 43.

عبد الله قوچاني، كتيبه هاي سفال نيشابور (تهران، ١٣٦٤ هـ.ش/١٩٨٦م)؛ عبد الله قوچاني، نحوه خواندن ونوشتن خطوط برروي سفالينه هاي نيشابور، مجلة معماري وهنر إيران (تهران، ١٣٦٦هـ.ش /١٩٨٨م)، شمارة ١؛ شبل إبراهيم عبيد، دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيراني حتى نهاية الحكم الإيلخاني، أنواعها - تطورها - مضمونها (مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م).

٤ من بين تلك الدراسات:

M.E. Массон, *новые данные о надписях одного мешхед-и мисрианского минарета, эпиграфика Востока*, томе.VII (1953).

٥ من بين تلك الدراسات:

S. Flury, 'Le décor épigraphique des monuments de Ghazna', *Syria* 6 (1925), fasc.1.

٦ S. Blair, *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana* (Brill, 1992).

٧ مرو: كانت تعرف في العصور الوسطى باسم 'مرو الشاهجهان' تمييزًا لها عن مرو الروذ وهي مرو الصغرى — لسترنج، كي، بلدان الخلافة الشرقية، ترجمة: بشير فرنسيس وكوركيس عواد (مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م)، ٤٤٠. عاصمة إقليم خراسان، تقع شمال شرق إيران على ضفاف نهر مرغاب، أي نهر مرو، وسط سهل واسع في صحراء 'كاراكام' الواقعة في آسيا الوسطى شرق بحر قزوين. وأهلها مسلمون سنة من أصل تركي، دخلت الإسلام في القرن الأول الهجري (السابع الميلادي)، كما اتخذتها الدولة الطاهرية عاصمة لها عام ٢٠٥ هـ / ٨٢٠ م، وشهدت عصور ازدهار تجاري وثقافي واسع النطاق في العصر السلجوقي. عبد الحكيم العفيفي، موسوعة ١٠٠٠ مدينة إسلامية (بيروت ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م)، ٤٥٧.

C.E. Bosworth, *Historic Cities of the Islamic World* (Leiden, 2007), 401.

٨ J. Walker, *A Catalogue of Muhammadan Coins in The British Museum*, vol. II, *Arab - Byzantine and Post - Reform Umaiyed Coins* (London, 1956), 5, No.ETN, 1.

تذكر السيدة 'كراتشكوفسكايا' أن بدايات ظهور الخط الكوفي البسيط على العملة في آسيا الوسطى، كان على درهم من ضرب مرو أيضًا مؤرخ بسنة ٩٦ هـ /٧١٤ م.

B.A.KРачковская, *Зволюция куфического Азии , знграфики*, томе. III (Востока, 1949).

٩ B.A., *и адачЗKРачковская, аРабской эпигРафиКи в сссР*, труды 14-17 (июня, 1937),131.

١٠ Ch.K. Wilkinson, 'The Glazed pottery of Nishapur and Samarkand', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* vol. 20, No. 3 (1961), fig. 24, 114.

١١ الشاش: كانت الخرائب المعروفة اليوم بتاشكند القديمة هي موضع المدينة التي سماها العرب الشاش، والفرس چاچ، كانت في العصور الوسطى أعظم المدن العربية فيما وراء سيحون. لسترنج، بلدان الخلافة الشرقية، ٥٢٣. وتعد الشاش من أنزه بلاد ما وراء النهر وقصبتها بنكث ولها مدن كثيرة، وقد خربت جميعها، خربها 'خوارزم شاه محمد بن تكش' لعجزه عن ضبطها وقتل ملوكها. ياقوت الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله)، معجم البلدان، المجلد الخامس (القاهرة، ١٩٠٦م)، ٢١٣.

١٢ أفراسياب: هي سمرقند الحالية كانت تعرف قديمًا باسم 'أفراسياب' وهو اسم لملك من ملوك السوغدان.

K. Кочеров, *Самарканд справочник- путеводитель* (Ташкент,1962), 3.

١٣ أبو العباس مأمون بن مأمون: أحد أفراد الأسرة المأمونية، أطلق عليه لقب 'خوارزمشاه' أي ملك خوارزم، تولى جرجانية وخوارزم بعد أخيه أبي الحسن علي تزوج بأخت السلطان محمود بن سبكتكين، وكان مطيعًا للسلطان، وفى سنة ٤٠٧ هـ / ١٠٠٤م ساء ظن محمود بإخلاص نية أبي العباس فطلب إليه أن يخطب له في خوارزم، لكن أعيان خوارزم وأمراءها لم ينصاعوا وثاروا على حاكمهم وقتلوه وأمّروا عليهم ابن أخيه أبا الحارث محمدًا بن علي. اشتياني، تاريخ مفصل إيران، ١٧٦.

١٤ أورجنش: تقع جنوب أوزبكستان على بعد ٤٥٠ كم إلى الغرب من مدينة بخارى، عبر صحراء 'كيزيل كوم' تقع على نهر آموداريا وبحيرة شافات، وهي عاصمة إقليم خوارزم.

A. Rahmanof, *Khiva* (Tashkent, 1998), 3.

١٥ ترمذ: أجل مدينة على جيحون نظيفة طيبة، أسواقها بالآجر والماء يسطع جانبيها، ولها قهندز والجامع في الحصن، وللمدينة ثلاثة أبواب. المقدسي (شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر البناء الشامي)، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (ليدن، ١٨٧٧م)، ٢٩١.

١٦ Н. Туркмении, *памятники Архтектурные бачинский* (Ашхабад, 1939), 46.

١٧ يعد سبكتكين المؤسس الحقيقي للدولة الغزنوية، كان مملوكًا لسيده آلب تكين، وقد ساهم سبكتكين في أمور هامة، وتزوج من ابنة آلب تكين، وكان بيده مقاليد أمور الدولة، وبعد وفاة آلب تكين آلت مقاليد الحكم إلى سبكتكين؛ حيث غزا الهند وأقام دولة في بيشاور. الساداتي، أحمد محمود، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٥٧)، ٧٦. وبفضل فتوحاته في الهند امتدت الدولة من لاهور إلى سمرقند وأصفهان. الصدفي، رزق الله منقريوس، تاريخ دول الإسلام، الجزء الثاني (القاهرة، ١٩٠٧م)، ٢-٣. ولمزيد من التفاصيل، راجع: اشتياني، تاريخ مفصل إيران، ١٧٠-١٧١.

١٨ غزنة: إحدى مدن أفغانستان تقع جنوب غربي العاصمة كابول، يناهز عدد سكانها الخمسين ألف نسمة. اتخذها محمود بن سبكتكين حاضرة له، وصارت مركزًا للفنون والآداب، وكان يقيم بها في عصره ما يزيد عن أربعمائة من الشعراء المشهورين منهم الأنصاري والبيروني والفردوسي. بدر، فاروق حامد، تاريخ أفغانستان من قبيل الفتح الإسلامي حتى وقتنا الحاضر (القاهرة، ١٩٨٠م)، ٢٧.

١٩ Flury, *Syria* 6, pl.VII.

٢٠ Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery*, fig. 599, 1744.

٢١ فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر (الإسكندرية، ٢٠٠٧)، ٦٣.

٢٢ Grohmann, *Ars Orientalis* 2, 24.

٢٣ عرب عطا: أي 'أبو العرب' من المحتمل أن تكون هذه القبة قد شيدت في العصر الساماني في فترة حكم 'أبو القاسم نوح بن منصور' (٣٦٦-٣٨٧ هـ / ٩٧٦-٩٩٧م).

E. Knobloch, *Monuments of Central Asia* (London, 2001), 117.

٢٤ تيم: قرية تقع إلى الجنوب من جبال كاتاكورجان.

Blair, *The Monumental Inscriptions*, 47.

٢٥ زرافشان: أي 'ناشر الذهب'، كان يعرف باسم نهر السغد، ومنابعه في جبال يقال لها البتم، وهو يفصل بين أنهار إقليم السغد من جهة وأنهار الصغنيان ووخشاب من جهة أخرى، ويتشعب من النهر أنهار تسقى سمرقند ورساتيقها. لسترنج، بلدان الخلافة الشرقية، ٥١٠. ولمزيد من التفاصيل عن هذا النهر، وأهميته، راجع: فاسيلي فلاديميروفتش بارتولد، تركستان من الفتح العربي إلى الغزو المغولي، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم (الكويت، ١٩٨١)، ١٦٨-١٦٩.

٢٦ تعد هذه الدولة أول دولة تركية إسلامية أقامها أتراك الشرق، وكان أول ملوكها هو ساتوق بغراخان عبد الملك، وكان يطلق عليه اسم آخر هو 'قراخان' وسميت باسمه الدولة واتخذ من مدينة كاشغر عاصمة له، ثم انتقلت العاصمة إلى بالأساغون، ومن هناك حاولوا فتح بقية بلاد ما وراء النهر. عطا، زبيدة، بلاد الترك في العصور الوسطى بيزنطة وسلاجقة الروم والعثمانيون (دار الفكر العربي، د.ت)، ٣٦. وعرفت تلك الدولة بالعديد من المسميات منها 'إيلك خانات' وذلك لوجود لقب 'إيلك' الإيغوري والذي يعني الأمير أو الحاكم أو الوصي، من ألقاب هذه الأسرة أيضًا، كما عرفت باسم خاقانات تركستان وذلك لوجود لقب الخاقان، ضمن ألقاب هذه الأسرة أيضًا، كما أطلق عليهم أيضا اسم 'آل أفراسياب'. أحمد السعيد سليمان، تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة، الجزء الأول، ٢٧٩-٢٨٠. ولمزيد من التفاصيل عن هذه الدولة، راجع: مسفر بن سالم بن عريج الغامدي، علاقات القراخانيين بتركستان وبلاد ما وراء النهر بالدول الإسلامية المجاورة ودورهم في نشر الإسلام (٣٨٢ ــ ٤٨٢ هـ / ٩٩٢ ــ ١٠٨٩م)، مجلة جامعة أم القرى، السنة الثالثة، العدد الخامس (١٤١١هـ).

٢٧ Г.А. пугаченкова, *средняя Азия справочник путеводитель* (1983), 9.

٢٨ سيرم: مدينة تقع على نهر 'زوف' جنوب شرق جمهورية كازخستان، على بعد ١٥ كم إلى الشرق من شمكنت، وتعد حاليًا من المدن الزراعية الصغيرة ويقطنها ٤٠ ألف نسمة.

Brummell, *Bradt Kazakhstan*, 371.

٢٩ أحمد اليسوي: نشأ في مدينة ياسي التي كانت تقع في مدينة التركستان الحالية، وفي رواية أخرى أنه نشأ في 'سيرم' الواقعة إلى الشرق من شمكنت، يلقبه الترك 'أتا يسوي' كان ذا أثر كبير في نشر الإسلام والتصوف بينهم، كما انتشرت أشعاره التركية المفعمة بالروح الصوفية بين الشعب، توفي في سنة ٥٦٢ هـ / ١١٦٧م.

M.F. Köprülü, *Early Mystics in Turkish Literature* (New York, 2006), 57.

ولمزيد من التفاصيل عن مجمع أحمد اليسوي، راجع:

Nagim – Bek, *The Mausoleum of Hodja Ahmed Yasvi* (Almata, 1980).

٣٠ قازخستان: إحدى جمهوريات آسيا الوسطى، تمتد من نهر الفولجا في الغرب إلى حدود الصين في الشرق، وتقع بين سيبريا في الشمال وجمهوريات تركمانستان وأوزبكستان وقيرغيزيا، وتتألف أراضيها من مرتفعات الشرق، هي السفوح الشمالية لسلسلة جبال تيان شان في أقصى الجنوب الشرقي، والسفوح الغربية لسلسلة جبال آلتاي في أقصى الشرق، وبين هاتين السلسلتين توجد مجموعة من البحيرات أكبرها بحيرة بلخاش. وقازخستان منطقة غنية في ثرواتها الزراعية والحيوانية والمعدنية. محمود شاكر، تركستان الغربية، مواطن الشعوب الإسلامية في آسيا (المكتب الإسلامي، ١٩٨٧)، ٦٨-٧٠.

٣١ Flury, *Islamische schriftbänder*, pl. XIV.

٣٢ محمود بن سبكتكين: يعد من أعظم سلاطين إيران وأكبر ملوك الشرق، تولى الحكم بعد وفاة أبيه عام ٣٨٧ هـ / ٩٩٧ م ـ ابن الأثير، علي بن أحمد، الكامل في التاريخ، مراجعة: محمد يوسف الدقاق، الجزء السابع (بيروت، ١٩٩٥م)، ٤٨٩. لقبه الخليفة العباسي بيمين الدولة وأمين الملة. خواندمير، محمد بن خاوند شاه، روضة الصفا في سيرة النبلاء والملوك والخلفاء، ترجمة: أحمد عبد القادر الشاذلي، مراجعة: السباعي أحمد السباعي (القاهرة ١٩٨٨م)، ١٣٦. أخذ على عاتقه توسيع مملكة أسلافه المحدودة، فأسقط السامانيين في عام ٣٩٠هـ / ٩٩٩م، ودفع البويهيين إلى غربي الهضبة الإيرانية في عام ٤٢٠هـ / ١٠٢٩م، لكي يبسط حكمه على مهجارا وأفغانستان وما وراء النهر وخراسان وطبرستان وسجستان وجزء من الهند، ولم يبق خارج نفوذه سوى كرمان وفارس، توفي في عام ٤٢١هـ / ١٠٣٠م وهو في سن الستين. دونالد ولبر، إيران ماضيها وحاضرها، ٥٤.

٣٣ Flury, *Syria* 6, fig. 2, 67.

٣٤ ш.с. Ташходжаев, *Художественна керамик,* 38.

٣٥ Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions*, 174-178.

٣٦ Blair, *The Monumental Inscriptions*, 12.

٣٧ قوجاني، كتيبه هاي سفال نيشابور، اللوحات ١٤، ٢٠

٣٨ تقع هذه المئذنة إلى الشمال من مدينة ترمذ على طريق 'شير آباد' بمقاطعة 'شاغنيان' بأوزبكستان.

г.А. пугаченкова, *Худоественные памятники* , I – XIX (веков, 19761), 32.

٣٩ Flury, *Islamische schriftbänder*, pl. xx.

٤٠ ميل: من المصطلحات التي أطلقت على القباب المخروطة، وقد تباينت الآراء حول أصل التسمية، فالكرملي يذهب إلى أن الميل فارسي الأصل مأخوذ من (ميل كنبد) أو (ميل سركند)، ويرى أن المقصود بالميل هو 'ما بني على القبر بشكل عمود'، في حين يرى مصطفى جواد أن الميل مأخوذ من 'آلة الشيء أي حدده كالآلة أي الحربة'. علاء الدين أحمد العاني، المشاهد ذات القباب المخروطة في العراق (بغداد، ١٩٨٢م)، ١٩.

٤١ يبعد برج 'رداكان' عن مدينة مشهد، حوالي ٧٠ كم، ويقع على الطريق المؤدي إلى مدينة قوجان، ويرجع تاريخه إلى العصر السلجوقي، والبرج بهيئة أسطوانية، تعلوه قبة هرمية الشكل.

وقد شيد هذا البرج 'الأمير أبو جعفر محمد بن وندرين باوند' سنة ٤٠٧ هـ، وفقًا لما ورد بالنقش التأسيسي.

Blair, *The Monumental Inscriptions*, 85.

٤٢ مسعود الثالث: اسمه علاء الدولة أبو سعيد مسعود بن إبراهيم، تولى العرش في سنة ٤٩٢هـ، سير ولده الأمير عضد الدولة شيرزاد لحكم الهند، وفي عهده دخل في ملكيته البنجاب أيضًا، تزوج من ابنة السلطان ملكشاه السلجوقي وأخت السلطان سنجر. اشتياني، تاريخ مفصل إيران، ٢٠٣.

٤٣ Flury, *Syria* 6, fig. 7, 77.

٤٤ أوزند: معنى ند بلغة أهل تلك البلاد 'القرية'، وتعد آخر مدن فرغانة شرقًا. لسترنج، بلدان الخلافة الشرقية، هامش ٦ ص ٥٢١، ص ٥٢٢.

٤٥ Flury, *Syria* 6, fig. 5, 73.

٤٦ ضريح بير عالمدار: يقع في دمغان بإيران، شيده 'بختيار ابن جعفر محمد بن إبراهيم'، وذلك وفقًا لما ورد بالنقش الإنشائي للضريح، والذي ورد بصيغة: 'بسم الله الرحمن الرحيم هذه القبة قصر الحاجب السعيد أبي جعفر محمد بن إبراهيم قدس الله روحه أمر ببنائها ابنه بختيار عمل علي بن أحمد بن الحسين بن شاه البنا بن البناء سنة سبعة عشر وأربع مائة'.

Blair, *The Monumental Inscriptions*, 93.

٤٧ طاجيكستان: عاصمتها دوشنبه، وتضم ٥،١مليون نسمة، ٦٢ ٪ تاجيك، ٨ ٪ روس، و٣٠٪ قوميات أخرى، وهي جمهورية في الجنوب بينها وبين أفغانستان نهر جيحون، تكثر فيها الجبال وتعتمد على الزراعة وبعض الصناعات المحلية. نصر الله مبشر الطرازي، الجمهوريات الإسلامية في رابطة الدول المستقلة ماضيها وحاضرها، مؤتمر المسلمين في آسيا الوسطى والقوقاز الماضي والحاضر والمستقبل، جامعة الأزهر في الفترة من ١١ إلى ١٣ ربيع الآخر ١٤١٤هـ الموافق ٢٨ إلى ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣م، ١٦–١٧.

٤٨ Ґ.А. Пугаченкова, *средния Азия, сПрАвочник-Путеводитель*, тап.125.

٤٩ بخارى: بالضم من أعظم مدن ما وراء النهر وأجلها، يعبر إليها من آمل الشط. ياقوت الحموي، معجم البلدان، المجلد الثاني، ٨١. هي بلاد الصغد، أحد متنزهات الدنيا، ويحيط ببناء المدينة والقصور والبساتين والقرى المتصلة بها سور بجميع الأبنية والقصور والقرى والقصبة فلا يرى في خلال ذلك قفار ولا خراب. زكريا بن محمد ابن محمود القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد (بيروت، ١٩٧٦م)، ٥١٠.

٥٠ Ґ.А. *Пугаченкова, История искусств Узбекистана* (Москва, 1965), ТАП. 207.

٥١ خوارزم شاه محمد: بعد موت تكش جلس ابنه الثاني 'قطب الدين محمد' في العشرين من شوال سنة ٥٩٦ هـ / ١١٩٩م، مختارًا لقب علاء الدين خلفًا لأبيه. اشتياني، تاريخ مفصل إيران، ٣٢٩، وينتهي نسب علاء الدين إلى إيلتكين مملوك السلطان ألب أرسلان بن جغر بيك السلجوقي، وقد أفنى ملوك خراسان وما وراء النهر، وأخلى البلاد واستقل بها فكان سببًا لهلاكه. محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، الجزء الثاني (مؤسسة الرسالة، ٢٠٠١م)، ١٤٠ ـ ١٤١.

٥٢ КРачковская, *Эволюция куфического Азии,* стр. 22.

٥٣ Melikan-Chirvani, 'State Inkwells in Islamic Iran', *Jornal of the Walters Art Gallery* 44 (1986), fig. 20a, 84.

٥٤ نجم الدين كبرا: (٥٤٠ ـ ٦١٧ هـ / ١١٤٥ـ ١٢٢٠م)، مؤسس الطريقة الكبروية، والتي قامت بدور تاريخي كبير في دخول قبائل الترك والمغول في الإسلام وانتشرت في كل أرجاء آسيا الوسطى وخاصة في منطقة خوارزم. درويش، هدى، دور المتصوفين في إسلام آسيا الوسطى، سلسلة كتب التصوف الإسلامي، الكتاب الخامس والأربعون، ٣٧.

٥٥ كونية أورجنش: تقع على بعد (٤٨٠ كم) من مدينة عشق آباد العاصمة الحالية لجمهورية تركمانستان، وتعرف باسم 'كهنة أورجنش' أي أورجنش القديمة، وكان لهذه المدينة أهمية تاريخية، وخاصة قرب نهاية القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي عندما اتخذها خوارزم شاه عاصمة لملكه.

٥٦ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي (القاهرة، ١٩٦٩)، ٤٠؛ الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية، ٦٣.

٥٧ يعد 'رباط ملك' من أقدم الخانات أو محطات الرحال في عهد القراخانيين، شيده شمس الملوك نصر بن إبراهيم سلطان القراخانيين وزوج ابنة ألب أرسلان، ويقع على طريق بخارى سمرقند. أصلانابا، فنون الترك، ١٨.

٥٨ KРачковская, *Зволюция куфического Азии,* стр.19.

٥٩ Flury, *Syria* 6, fig. 6, 76.

٦٠ تركمانستان: إحدى جمهوريات آسيا الوسطى الإسلامية الخمس التي سعت إلى انتهاج خط استقلالي مميز عن الدول الأخرى. زيدان، أحمد موفق، آسيا الوسطى الهوية الضائعة)عمان، ٢٠٠١م(، ٩٧. تبلغ مساحتها ٤٤٥ ألف كيلو متر مربع، ولا يزيد عدد سكانها على مليون ونصف المليون نسمة حسب إحصاء عام ١٣٩٩هـ، وذلك لأن أكثر أراضيها صحراوية؛ حيث تشمل صحراء قرة قوم تسعة أعشار الجمهورية، أهم مدن تركمانستان مدينة عشق آباد، العاصمة وتقع جنوبي البلاد قريبة من الحدود الإيرانية. شاكر، تركستان الغربية، ٨٨-٩٣.

٦١ Пугаченкова, *среднияя Азия,* тап 2

٦٢ السلطان سنجر: هو معز الدنيا والدين أبو الحارث سنجر بن ملكشاه ابن ألب أرسلان بن داود بن ميكائيل بن سلجوق، ولد في رجب سنة سبع وسبعين وأربع مائة من نواحي الجزيرة. صدر الدين على ابن ناصر الحسيني، زبدة التواريخ، أخبار الأمراء والملوك السلجوقية، تحقيق: محمد نور الدين (بيروت، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦م)، ١٣٥- ١٣٦.

٦٣ Пугаченкова, *среднияя Азия,* тап 145.

٦٤ قرغيزستان: إحدى جمهوريات آسيا الوسطى، عاصمتها فرونز 'بيشك حاليًا'، وتضم ٤،٣ مليون نسمة من بينهم ٥٢ ٪ من القرغيز، ٢١٪ من الروس، و٢٧٪ من قوميات أخرى، وهي جمهورية زراعية تكثر فيها المراعي (الطرازي، الجمهوريات الإسلامية، ١٦)، يحدها من الغرب أوزبكستان وقزاقستان، وتعد من أكثر مناطق العالم وعورة، والقرغيز من سلالة المغول الذين يتحدثون اللغة التركية. زيدان، آسيا الوسطى، ٥٩.

٦٥ آثار الإسلام التاريخية في الاتحاد السوفيتي، الإدارة الدينية لمسلمي آسيا الوسطى وكازخستان (طشقند، د. ت).

٦٦ سورة التوبة: آية ٣٣.

٦٧ KРачковская, *Зволюция куфического Азии,* стр.21.

٦٨ Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions,* 1744.

٦٩ KРачковская, *Зволюция куфического Азии,* табл.VI.

٧٠ شاد ملك أقا: ابنة قتلغ تركان أقا، أخت تيمور لنك الكبرى.

N.B. Nemtseva, *The Origins and Architectural Development of the Shah –I zinda,* vol. xv (Iran, 1977), 71.

٧١ تجمع شاه زنده: يقع هذا التجمع في الطرف الجنوبي من أطلال أفراسياب، وسط مقبرة كبيرة ظهرت في نهاية القرن الخامس الهجري (١١م)، وبداية القرن السادس الهجري (١٢م)، ومعنى شاه زنده 'الملك الحي' وترتبط هذه التسمية بقبر 'قثم بن عباس' ابن عم الرسول (صلى الله عليه وسلم).

V. Voronina, *Architectural Monuments of Middle Asia, Bokhara- Samarkand* (Leningrad, 1969).

٧٢ أمير زادة: لم نستدل على اسم المنشئ أو على اسم من دفن بهذه القبة سواء من خلال المصادر والمراجع التاريخية، أو من خلال النقوش الكتابية.

٧٣ A. Briggs, 'Timurid Carpets', *Ars Islamica* 7, pt.1, Fig.54.

٧٤ B. Gray, *The Arts of the Book in Central Asia, 14th 16th Centuries,* pl. L. 166.

٧٥ من أهم مميزات هذا الخط: ـــ الطابع الزخرفي الواضح. ـــ غرابة الشكل ـــ عدم الوضوح ـــ وجود بعض الحروف والكلمات التي لامعنى لها. شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيموري والصفوي، (القاهرة، ٢٠٠٢م)، ٣٧.

٧٦ يعد إطلاق هذا المصطلح على هذا النوع من الخط أكثر تعميمًا من إطلاق لفظ الهندسي فقط؛ حيث إن الكوفي الهندسي يعد تعبيرًا غير جامع لأن الكوفي هندسي بصفة عامة، فالكوفي مربع من حيث النشأة ومن حيث الكثرة، ومن حيث التربيع الصرف والذي لا يوجد في غيره تقريبًا، وكذلك من حيث الأسلوب العام وأسلوب القراءة.

٧٧ سامي أحمد عبد الحليم، 'أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة'، دورية كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد ١١ (١٩٩١)، ٧.

٧٨ Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions,* 178.

٧٩ سامي أحمد عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي حلية معمارية في منشآت المماليك (الإسكندرية، ١٩٩١)، ٤٥. عن هذا النوع من الخط في المساجد الإيرانية انظر: سيد حسن صدر الدين جوادي، جامع أصفهان في العصر السلجوقي حتى نهاية القرن السادس الهجري (مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، ١٩٧٩م)، ١٨٦ - ١٨٩.

A. Ghouchani, *Angular kufic on Old Mosques of Isfahan* (Tihran, 1985).

٨٠ R. Pinder- Wilson, *Ghazanvid and Ghūrid Minarets,* vol. 39 (Tehran, 2001), fig. 7, 159.

٨١ *Bukhara an Oriental Gem* (Tashkent, 1997), pl. 27.

٨٢ لمزيد من التفاصيل عن تلك الهجمات، راجع: اشتياني، تاريخ مفصل إيران، ٣٥٥ وما بعدها.

٨٣ تومان أقا: بنت الأمير 'موسى بن قازان خان' أمير نخشب. ابن عربشاه (أبو محمد أحمد بن محمد بن عبد الله الدمشقي)، عجائب المقدور في نوائب تيمور، تحقيق: علي محمد عمره) دار نافع، ١٩٧٩)، ٤١٢ ـ ٤١٣. وأصغر زوجات تيمور لنك، والتي تزوجها سنة ٧٨٠ هـ/ ١٣٧٨ م.

P. Zakhidov, *Architectural Glories of Femur's era* (Tashkent, 1980), 23.

٨٤ شيردار: أمر بإنشاء هذه المدرسة الأمير 'يلن' توش بهادر'. حاكم مدينة سمرقند في عهد 'إمام قلي خان' (١٠٢٠ ـ ١٠٥٠هـ/ ١٦١١ ـ ١٦٤٠ م)، وذلك على يدي كبير معماري سمرقند المعروف باسم 'عبد الجبار'، في حين قام بوضع التصميم الزخرفي الأستاذ 'محمد عباس'، وقد حلت هذه المدرسة محل خانقاه 'ميرزا ألغ بيك'.

S.S. Blair, J.M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250 – 1800* (London, 1994), 204; Пугаченкофа, *Средняя Азия*, стр. 393.

٨٥ И. Тухтиев, *Темур ва Темуриилар сулоласининг Тангалари* (Тошкент,1992), стр. 32.

إضافة جديدة إلى النقوش الكتابية الإسلامية المكتشفة في مصر

A New Addition to Islamic Inscriptions Recently Discovered in Egypt

مجدي عبد الجواد علوان*

Abstract

Ancient Arabic inscriptions, is a leading position among material sources for the study of Islamic monuments in terms of form and content, and distinction for its role in highlighting building context, applied arts and various types of plastic arts.

The theme of this research study is two inscriptions in Egypt to be published scientifically for the first time, through two stelea not registered among the Islamic monuments, and found in Lower Egypt, in two villages belonging to the town of Abyar, one of the large villages in Kafr El Zayat, Gharbia Governorate. The first inscription is a tombstone dated to year 313 AH / 925 CE, and the second is a text of an extinct mosque of the Mamluk era Marine during the reign of Sultan al-Nasir Muhammad ibn Kalaoun, and attributed to one of his princes dating Year 730 AH / 1329 CE.

This research is a study of these two inscriptions, in terms of form and content, through examing the styles of calligraphy, and what they contain concerning religious texts, advertisements and titles, with a comparative analysis of other inscriptions. The research includes five panels and three tablets.

احتلت الكتابات الأثرية العربية مكانة متقدمة بين المصادر المادية اللازمة لدراسة الآثار الإسلامية من حيث الشكل والمضمون، وذلك تمييزًا لدورها في إبراز ماهية العمائر والفنون التطبيقية والتشكيلية بأنواعها المختلفة، حتى اعتبرها العلماء القاسم المشترك الأعظم والعلامة المميزة بين الآثار الإسلامية في جميع البلدان.[١]

ويتناول موضوع هذا البحث دراسة جديدة لنقشين كتابيين في مصر يتم نشرهما علميًا لأول مرة، من خلال لوحتين حجريتين غير مسجلتين ضمن الآثار الإسلامية، عثر عليهما[٢] في قريتين تابعتين لبلدة أبيار[٣] إحدى القرى الكبيرة بمركز كفر الزيات بمحافظة الغربية، النقش الأول عبارة عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٣١٣هـ/٩٢٥م (لوحة ١)، (شكل ١)، والنقش الثاني عبارة عن نص تأسيسي لجامع مندثر ترجع أصوله إلى العصر المملوكي البحري في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون وينسب لأحد أمرائه مؤرخ سنة ٧٣٠هـ/ ١٣٢٩م (لوحة ٢)، (شكل ٣).

النقش الأول

عبارة عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٣١٣هـ/٩٢٥م (لوحة١)، (شكل ١)، عثر عليه في قبة ضريحية تعرف بقبة إبراهيم الحلفاوي[٤] بقرية قليب إبيار،[٥] وهي قبة مؤرخة بالقرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي، وهذا الشاهد غير مثبت في تركيبة القبر ولا في أحد جدر القبة ولا يمت للقبة بصلة، ومن المرجح أنه نقل من قرافة القرية القريبة من موقع القبة المذكورة، وربما أنه كان في الأصل موجودًا في موضع القبة وتم الاحتفاظ به من قبل سدنة الضريح.

الدراسة الفنية

أولاً: الشكل

عبارة عن لوح رخامي مربع، أبعاده ٤٢x٤٢سم[٢]، يتراوح سمكه بين ٤–٧ سم، به آثار تآكل من أعلى ومن أسفل أدى إلى حدوث شطفين جانبيين من أسفل (لوحة ١)، نظمت الكتابة فيه بالخط الكوفي التذكاري ذي الزيادات الزخرفية، في تسعة أسطر، يتراوح طول كل سطر بين ٣٠–٣٢ سم، تم عمل هامشيْ فراغ – أيمن وأيسر طولهما ٥ سم، وهامشين آخرين علوي وسفلي يتراوح طولهما بين ٥– ٦سم، تتسع المسافة البيضاء الفارغة بين السطور العليا من سطر١– ٥، وتضيق في السطورالسفلى من ٦–٩.

كما خلا الشاهد من أية إطارات أو علامات زخرفية في محيط الكتابة.[٦]

يُقرأ نص الكتابة كما يلي:

١– (بسم الـ) له الرحـ(من الر) حيم

٢– (هـذا) مـا يشــهد بـه (...)

٣– الحسن بن أحمد يشـ(هد أ) لا إلـه

٤– إلا اللـه وحده لا شـ (ريك لـه و) أن

٥– محمـدًا عبـده ورسـو(لـه صلـى ا) لله

٦– عليه وسلـم وشـهد أن المـوت و

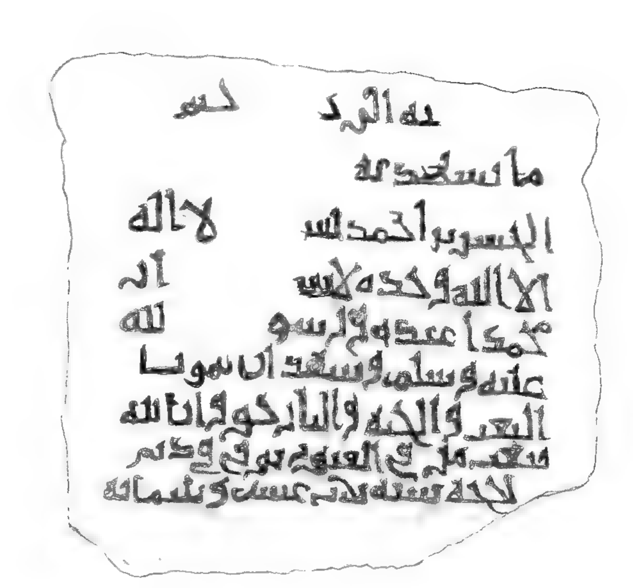
٧– البعـث والجنة والنـار حـق وأن الله

٨– يبعـث من في القبـور توفى في ذى (ا)

٩– لحجة سنة ثلاث عشـرة وثلثـمـاية

١- **نوع الخط**: كتب النص بالخط الكوفي ذي الزيادات الزخرفية (لوحة ١)، (شكل١)، وهو نوع مبكر من أنواع الخط الكوفي، تتخذ الحروف ونهاياتها فيه زيادات زخرفية على هيئة شرطة صغيرة أو شوكة أو مثلث،[٧] ويرجع ظهور هذا النوع من الخط إلى القرن الثاني الهجري الثامن الميلادي، ومن أمثلته في مصر:

أ– نقش كتابي لشاهد قبر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، مؤرخ سنة ١٩١هـ/٨٠٦م



(لوحة ١) شاهد قبر قبة الحلفاوي، قرية قليب، أبيار، تصوير الباحث.

باسم عبد الله بن عبد الرحمن بن موهب الخضرمي[٨] (لوحة ٤).

ب- نقش كتابي بجدران مقياس النيل بالروضة بالقاهرة، مؤرخ سنة٢٤٧هـ/٨٦١م.[٩]

ج- شاهد قبر حجري من العصر الإخشيدي باسم أحمد بن محمد بن سليمان، مؤرخ سنة ٣٢٨هـ/٩٣٩م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.[١٠]

ومن أمثلته في إيران شاهد قبر من الألبستر، منفذ بالحفر البارز المجسم، باسم يوسف بن يعقوب، مؤرخ بالقرن الرابع الهجري العاشر الميلادي (لوحة ٥).[١١]

وطبقًا لمراحل تطور الخط الكوفي في مصر، فإن نمط خط كتابة هذا الشاهد المؤرخ ببدايات القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي – متأخر لحد بعيد عن هذه المراحل، فقد تطور الخط الكوفي في القرنين الثالث والرابع من الهجرة التاسع والعاشر من الميلاد، لتصبح الزيادات في الحروف على هيئة ورقة نباتية وهو ما عرف بالخط الكوفي المورق[١٢] وهو عدة أنواع،[١٣] ومن أمثلته في مصر ما يلي:

أ- نقش كتابي لشاهد قبر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، يشتمل على توقيع الخطاط واسمه مبارك المكي،[١٤] مؤرخ سنة ٢٤٣هـ/٨٥٧م، باسم عائشة بنت سالم بن بشير العقبي[١٥] (شكل ٢).

ب- النقش الكتابي التأسيسي لجامع أحمد بن طولون المؤرخ سنة ٢٦٥هـ/٨٧٩م (لوحة ٣).

وارتقت درجة التوريق خلال القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي إلى رسم وريقات وزهور وأنصاف مراوح نخيلية، ومن أروع أمثلته كتابات المحراب الفاطمي بالجامع الأزهر، وكتابات التحف التطبيقية الفاطمية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي.[١٦]

ومن أمثلته في المغرب شاهد قبر من القيروان، مؤرخ سنة ٣٤١هـ/٩٥٢م، باسم علي بن برهون بن الزاكي.[١٧]

٢- **شكل الكتابة**: تميزت كتابة الشاهد من ناحية شكل الحروف بعدة ملامح فنية (لوحة١)، (شكل١) نجملها فيما يلي:

أ- الهامة المثلثة أو السنة البارزة في نهايات حروف: الألفات- اللامات – الحاء – الباء – النون – الهاء.

ب- الياء الراجعة في كلمات: في – توفي – ذي (سطر ٨).

ج- زيادة حرف الجيم أسفل المستوى الأفقي للسطر في كلمتي: الجنة – الحجة (سطر ٧، ٩)، وعدم وجود هذه الزيادة في حرف الحاء تمييزًا من الخطاط لقراءة حرف الجيم.

د- ضفر الألف واللام في كلمتي: ألا - لا - ثلاث (سطر ٣، ٤، ٩).

هـ- رسم الخطاط حرف الثاء في كلمات: البعث - يبعث - ثلاث (سطر ٧، ٨، ٩)، على هيئة حرف الدال.

و- كتبت كلمة (ثَلاَث) في السطر الأخير باللام ألف مد ولم تكتب (ثلث)[18] (سطر ٩).

ز- خلا اللوح الحجري للشاهد من أية إطارات زخرفية تحيط بالكتابة.

ح- ترك الخطاط هامشين، أيمن وأيسر متساويين من حيث المساحة.

ويتضح لنا من دراسة الخصائص الفنية لهذا الشاهد - مدى تأخر نوع الخط الكوفي الذي سجلت به كتاباته عن أشكال الخطوط المعاصرة له من الخط الكوفي المورق، مما يدل على أنه رغم تطور الخط الكوفي المورق منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي (لوحة ٣)، (شكل ٢)، والقرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي فإن هذا لم يمنع استعمال الخط الكوفي ذي الزيادات على النقوش الكتابية، وربما يعزى ذلك لوجوده في مكان بعيد من مدن الوجه البحري عن مراكز حركة التطور الفني بالمدن المصرية الكبيرة مثل: الفسطاط والعسكر والقطائع.

ثانيًا: المضمون

تضمنت الكتابات الواردة على الشاهد بعض العناصر التي توفرت في النقوش الكتابية لشواهد القبور الإسلامية،[19] فقد استهل بالبسملة في السطر الأول، والإقرار بالشهادة في السطر الثاني، ثم اسم المتوفى وهو الحسن ابن أحمد،[20] وذكر الشهادتين وذكر الله ورسوله والصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم في السطور من (٣ - ٦)، واتبع ذلك إشارات الإيمان والتوحيد بشهادة المتوفى وإيمانه بالبعث والموت والجنة والنار في السطور من (٦-٨)، واختتم النص الكتابي بتاريخ وفاة المتوفى بالشهر والسنة في ذي الحجة سنة ٣١٣ هـ.

ويتسم مضمون كتابة الشاهد بصفة عامة بالقصر النسبي، هذا ولم يرد بالنقش توقيع الخطاط الصانع.

الأهمية الآثارية للنقش

١- تاريخه المبكر- الذي يجعل منه إضافة جديدة لتصنيفات النقوش الكتابية لشواهد القبور الإسلامية في مصر خلال القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، قبل العصر الأخشيدي وشاهد قبر أحمد بن محمد بن سليمان المؤرخ سنة ٣٢٨هـ/٩٣٩م بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ونقش مقبرة محمد بن علي طباطبا.[21]

٢- إضافة معلومة جديدة عن أحد الشخصيات العربية التي نزلت بمصر وسكنت مدن وقرى الوجه البحري وهو الحسن بن أحمد، والتي سبق ذكر مثال لها في شاهد قبر إبراهيم القرشي ١٥٣هـ /٧٧٠م بقرية بلتاج مركز قطور بمحافظة الغربية.

٣- إبراز دور مدن وقرى الدلتا في احتفاظها بالعديد من التحف الفنية ذات القيمة الآثارية العالية في مجال النقوش الكتابية، إذ لا يقتصر الأمر فقط على عواصم مصر الإسلامية.

٤- بيان أنه على الرغم من شيوع الخط الكوفي المورق والمزهر في مصر خلال القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، فإن الخط الكوفي ذا الزيادات كان ما زال مستعملاً في أقاليم مصر.

النقش الثاني

عبارة عن لوحة رخامية تشتمل على نص تأسيسي بخط الثلث المملوكي لجامع مندثر، مثبته حاليًا حيث عثر عليها في جدار القبلة بجامع غنيم غالي بقرية أبيج[٢٢] (لوحة ٢)، (شكل ٣)، وهو جامع مجدد حديثًا ولا توجد به أية وحدات أوعناصر معمارية وزخرفية آثارية، مما يتضح معه أن هذا النص التأسيسي يخص الجامع الأصلي الذي أنشأه أحد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون[٢٣] سنة ٧٣٠هـ/١٣٢٩م ولم يتبق منه سوى هذه اللوحة، ثم آلت التسمية فيما بعد لواحد من أهل القرية والذي قام بتجديد الجامع في فترة من الفترات وهو أمر شائع في العمائر الدينية بالدلتا.

الدراسة الفنية

أولاً: الشكل

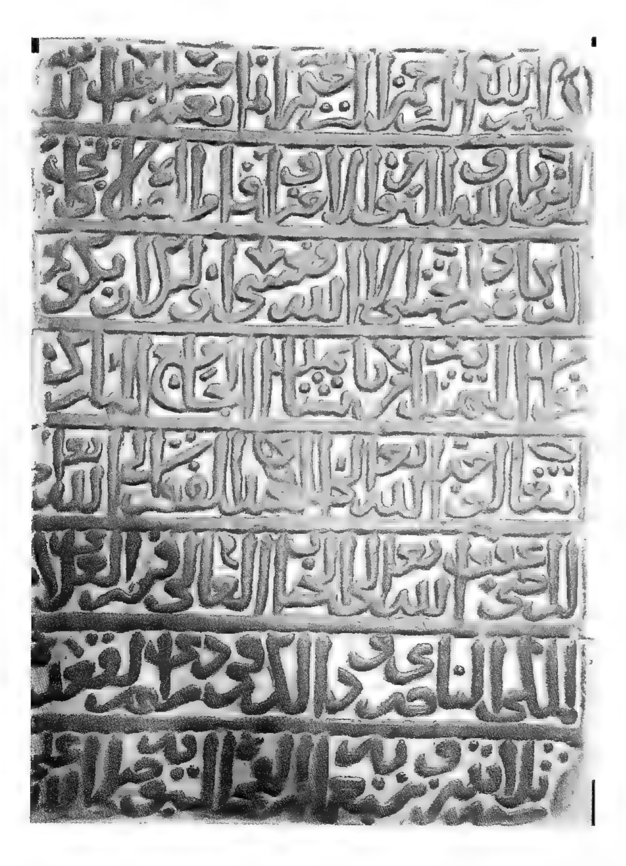
عبارة عن لوحة مستطيلة من الرخام، أبعادها ٧٥x٤٥ سم[٢]، مثبتة في جدار قبلة الجامع الحديث بالقرب من المحراب (لوحة ١)، نظمت فيها كتابة بالحفر البارز بالخط الثلث المملوكي،[٢٤] في ثمانية أسطر محددة بإطار مستطيل، يتراوح طول كل سطر بين ٤٢ – ٤٥ سم، ويتراوح عرض ما خُصص للكتابة في كل سطر بين ٧ – ٨ سم، تفصلها خطوط بارزة عرضها ٢سم، طليت بدهان مذهب حديث (لوحة ٢)، (شكل ٣).

يُقرأ نص الكتابة كما يلي:

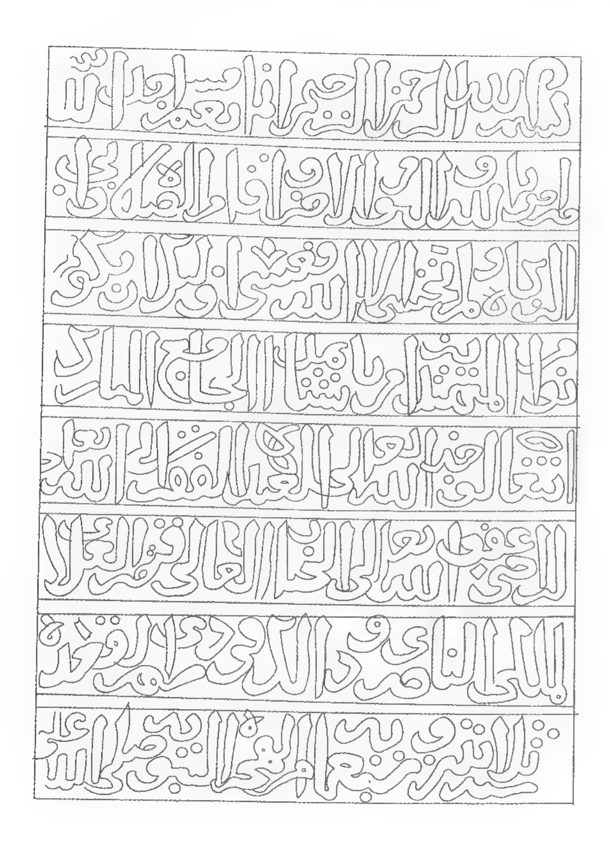
١– بسم الله الرحمن الرحيم إنما يعمر مساجد الله

٢– من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى

٣– الزكاة ولم يخشى إلا الله فعسى أولئك أن يكو



(لوحة ٢) النص التأسيسي لجامع غنيم غالى بقرية أبيج، أبيار، تصوير الباحث.



٤– نوا من المهتدين أمر بإنشاء هذا الجامع المبارك

٥– ابتغا لوجه الله تعالى العبد الفقير إلى الله تعالى

٦– الراجى عفو الله تعالى الجناب العالى قتمر العلاى

٧– الملكى الناصرى وذلك في شهر ذى القعدة

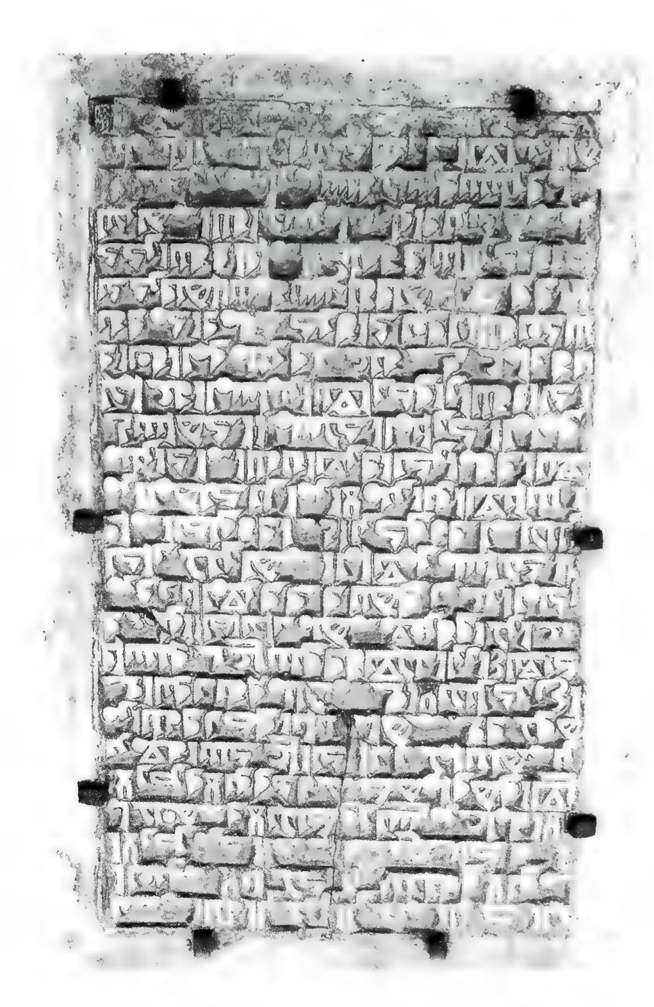
٨– سنة ثلاثين وسبعماية من الهجرة النبوية صلى الله على محـ(مد)

ثانيًا: المضمون

١– **الافتتاحية:** أُسْتُهل النص التأسيسي بالبسملة، تلاها نص قرآني من الآية رقم ١٨ من سورة التوبة، وهي الآية الأكثر ورودًا على النصوص التأسيسية للعمائر الدينية المملوكية، لما فيها من علاقة واضحة بين عمارة المساجد بالبناء والتشييد، والثواب من الله عز وجل.[٢٥]

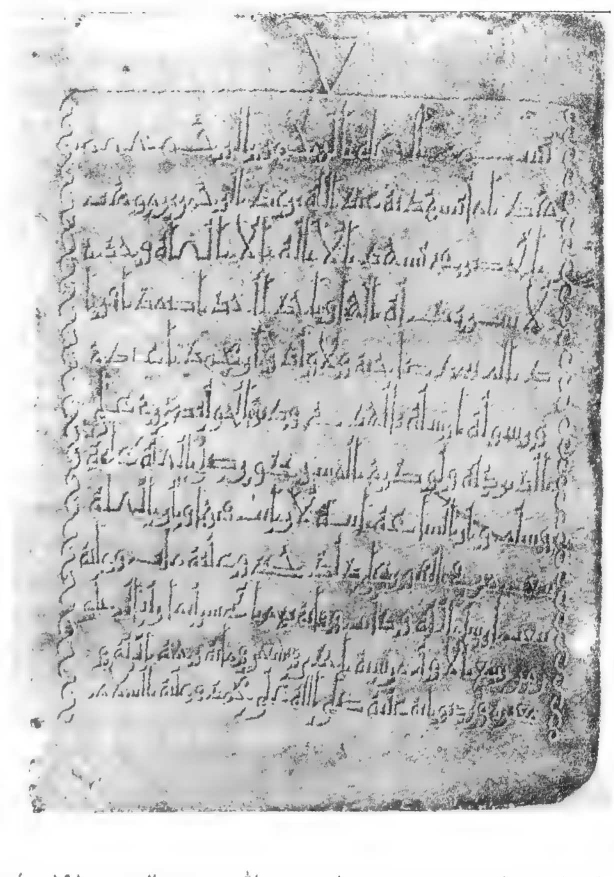
٢– **التعريف بالمنشأة المعمارية الواردة بالنص:** حدد النص التأسيسي ماهية المنشأة الوارد ذكرها (سطر ٤) – بأنها جامع، كما نعته بالمبارك، وفي ظل غياب الشواهد الآثارية التي تحدد تخطيط الجامع لاندثاره، فلا يمكن تحديد نوع العلاقة بين التخطيط المعماري والنص التأسيسي، ولكن في الغالب الأعم أن تخطيطه كان عبارة عن التخطيط التقليدي لعمارة الجوامع المملوكية،[٢٦] والمكون من صحن أوسط مكشوف محاط بأربعة أروقة تشتمل على بلاطات،[٢٧] ومن المستبعد أن يكون التخطيط من النوع ذي الإيوانات حول صحن أو دورقاعة.[٢٨]

٣– **صاحب النص:** ورد بالنص التأسيسي اسم الأمير صاحب الجامع (سطر٧)، بعد ذكر ألقابه وهو 'قَتْمُر العلائي' وهو اختصار لاسم الأمير 'قُطْلُقْتَمُر العلاي' الجاشنكير أمير مائة ومقدم ألف، أحد أمراء الناصر محمد في السنة السادسة من ولايته الثانية[٢٩] أي سنة ٧٠٤هـ/١٢١٥م، والذي تولى نيابة صفد في سنة ٧٦٦هـ/١٣٦٤م عوضًا عن الأمير عمر بن أرغون النائب، وحضر عمر بن أرغون إلى مصر على إقطاع قطلقتمر المذكور[٣٠] في سابع شهر رجب من السنة نفسها،[٣١] توفي سنة ٧٧٩هـ/١٣٧٧م بالإسكندرية وهو سكران.[٣٢]



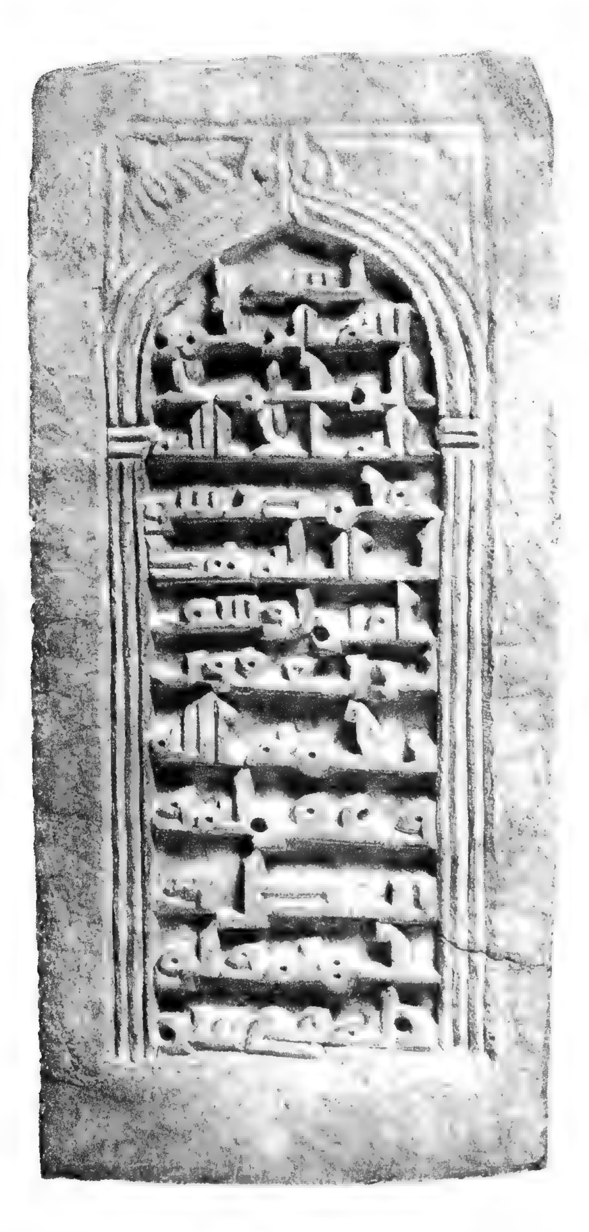
(لوحة ٣) النص التأسيسي لجامع أحمد بن طولون، تصوير الباحث

وحدث هذا الاختصار في كتابة اسم 'قُطْلُقْتَمُر' أو 'قُطْلُو أقتمر' نتيجة لضيق المساحة المخصصة لاسمه بعد سلسلة الألقاب والنعوت الخاصة به في نهاية السطر السادس.



(لوحة ٤) شاهد قبر من مصر باسم عبد الله بن عبد الرحمن ١٩١هـ / ٨٠٦م — محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة — عن حمزة حمود.

من ناحية أخرى فقد ذكر شرف الدين بن الجيعان في كتابه 'التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية' أن لهذا الأمير إقطاعات كثيرة ضمن الذين أنعم عليهم السلطان الناصر محمد بن قلاوون من الأمراء بالإقطاعات الزراعية[٣٣] في أعمال الغربية والمنوفية القريبة من أبيج وأبيار وجزيرة بني نصر منها: قرية 'شنويه' من أعمال المنوفية، وقرية 'بابن الكنانية' من أعمال الغربية، ثم آل الإقطاع[٣٤] فيهما إلى الأمير أزدمر الإبراهيمي،[٣٥] يؤكد ذلك أن ابن الجيعان انتهى من كتابه التحفة السنية، بعد إحصائه لعبرة البلاد ومساحتها في عهد السلطان الأشرف شعبان سنة ٧٧٧هـ/١٣٧٥م.



(لوحة ٥) شاهد قبر من إيران باسم يوسف بن يعقوب (القرن الرابع الهجري/ القرن العاشر الميلادي) عن:(Annemarie Schimmel and Barbar Rivolt).

٤- الألقاب الواردة بالنص:

أ- العبد الفقير إلى الله تعالى (سطر ٥):

- العبد: العبد ضد الحر، وهو الإنسان الرقيق أو المملوك، ورد في المكاتبات كترجمة يلقب به صاحب المكاتبة

نفسه بها، وكان مما يترجم به السلاطين عن أنفسهم في مكاتباتهم إلى الخلفاء، واقترن لقب 'العبد' بالعديد من الصفات كنوع من أنواع الألقاب مثل: 'العبد الفقير إلى الله'، و'العبد الضعيف الفقير إلى رحمة الله' و'العبد المملوك' وكان لا يطلق في عصر المماليك إلا على سلطان متوف.[٣٦]

- الفقير: من ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى، والتي يكثر ورودها في النصوص الجنائزية، استعمله السلطان نور الدين محمود زنكي والسلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي مركبًا، لما عرف عنهما من تقوى وتواضع، فكان يقال 'العبد الفقير إلى رحمة الله' و'العبد الفقير إلى رحمة ربه' ولم يستعمل لقب 'الفقير إلى الله' في النقوش المملوكية ضمن ألقاب سلطان قائم،[٣٧] واستعمل مركبًا في العصر العثماني بكثرة، فقد ورد بصيغ مختلفه منها: 'الفقير إليه تعالى' و'الفقير إلى الله' و'الفقير إلى رحمة ربه العليّ' و'المفتقر إلى رحمة الله تعالى'.[٣٨]

ب- الجناب العالي (سطر ٦): يستعمل مع الألقاب المختصة بالصُلحاء،[٣٩] والجناب في اللغة – الفناء أو ما يقرب من محلة القوم، وهو من الألقاب الأصول التي بدأ استعمالها في المكاتبات معبرًا عن الرجل بفنائه وما قرب من محلته من باب التعظيم، ولم يظهر هذا اللقب في الكتابات الأثرية إلا في متأخرًا، وردت أول أمثلته في نص جنائزي بتاريخ ٦٥٠هـ/ ١٢٥٢م بدمشق، وفي القاهرة في نقش جنائزي مؤرخ بسنة ٦٦٧هـ/١٢٦٨م، واستقر مصطلح ديوان الإنشاء في عصر المماليك البحرية على تدريج مراتب لقب 'الجناب' حسب ما يلحقه من ألقاب الفروع، وبذلك قسم إلى: لقب 'الجناب الكريم العالي' ودونه لقب 'الجناب العالي' الذي وصف بأنه أرفع الألقاب للقضاة والعلماء، وأوسطها بعد لقب 'المقر' بالنسبة للأمراء، وجرى العرف على إطلاق لقب 'الجناب العالي' على نائب حلب، ومقدمي الألوف من الدرجة الثانية بالأبواب السلطانية،[٤٠] وعلى أمير آخور، وأجلاء الوزراء من أرباب السيوف والأقلام.[٤١]

ج- الملكي الناصري (سطر ٨): الملك – لقب يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية، تلقب به في العصر الفاطمي رضوان بن ولخشى لما وزر للحافظ لدين الله، فلقب بالسيد الأجل الملك الأفضل سنة ٥٣٠هـ/١١٣٥م، كما لقب به السلطان صلاح الدين الأيوبي،[٤٢] وفي عصر المماليك أطلق إلى جانب لقب السلطان، فنعت به عز الدين أيبك وقطز وبيبرس البندقداري، واستعمل مضافًا إليه ياء النسبة (الملكي) كغيره من الألقاب، وكان يأتي أحيانًا بعد اسم الملقب أو وظيفته في النقوش الكتابية، ثم يتبع بنعت السلطان الخاص مضافًا إلى ياء النسبة، وهو في هذه الحالة يشير إلى تبعية صاحب اللقب للسلطان المذكور، وأن السلطان قائم في الحكم حين كتابة النص، ويتضح ذلك بجلاء في سلسلة الألقاب الفخرية والوظيفية

التي تضمنتها النقوش الكتابية على العمائر والتحف التطبيقية في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون،[٤٣] ومن أمثلة ذلك ما يلي:

١- مشكاة للأمير الجوكندار عليها رنك البولو وكتابة نصها:

'مما عمل برسم المقر العالي السيفي الملكي الناصري'.

٢- مشكاة الأمير أُلْمَاس الحاجب المؤرخة بسنة ٧٣٠هـ/١٣٣٠م، وعليها رنك الهدف وتحمل كتابة نصها: 'مما عمل برسم الجامع المعمو[ر] بذكر الله تعالى وقف المقر العالى السيفي ألماس أمير حاجب الملكي الناصري'.[٤٤]

٣- رنك قاعدة شمعدان باسم الأمير طغيدمر السلحدار الملكي الناصري.[٤٥]

٤- صينية من النحاس المكفت بالفضة محفوظة في المتحف البريطاني بلندن.[٤٦]

٥- نقش كتابي باسم الأمير قوصون الساقي،[٤٧] على مدخل جامعه المندثر بالسروجية والمؤرخ سنة ٧٣٠هـ/١٣٢٩م[٤٨] فيما نصه:

'أمر بإنشاء هذا الجامع المبارك بكرم الله تعالى العبد الفقير إلى الله تعالى قوصون الساقي الملكي الناصري في أيام مولانا السلطان الملك الناصر أعز الله أنصاره وذلك في سنة ثلاثين وسبع مائة'.[٤٩]

٥- التاريخ: ذُيِّل النص بتاريخ إنشاء الجامع محددًا بالشهر والسنة من التقويم الهجري، وكتب تاريخ المئات فيه محددًا بكلمة (سبعماية) متصلة؛ حيث ورد بأحد النقوش المعاصرة لهذا النص – منفصلاً (سبع ماية) وهو النص الكتابي لجامع الأمير قوصون بالسروجية السابق ذكره، وكتبت أحيانًا متصلة بالهمزة (سبعمئة) كما في النص التأسيسي لجامع الطنبغا المارداني بالتبانة، والمسجل على المنبر ونصه 'بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا الجامع المبارك العبد الفقير إلى الله تعالى الراجى عفو ربه ألطنبغا الساقى الملكى الناصرى وذلك في شهور سنة أربعين وسبعمئه وصلى الله على سيدنا محمد وآله'.[٥٠]

وختم النص بالصلاة على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم بعبارة نصها 'صلى الله على محمد'.

الخاتمة

١- تضمن البحث نشر نقشين جديدين لأول مرة، أحدهما عبارة عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٣١٣هـ/٩٢٥م، والآخر عبارة عن نص تأسيسي لجامع مؤرخ سنة ٧٣٠هـ/١٣٢٩م، مما يعد إضافة جديدة ضمن تصنيف النقوش الكتابية الإسلامية في مصر من حيث الشكل والمضمون.

٢- أكدت دراسة النقش الأول لشاهد قبر مؤرخ سنة ٣١٣هـ/٩٢٥م، أن الخط الكوفي التذكاري ذا الزيادات واللواحق الزخرفية كان مستعملاً في أوائل القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، قبيل العصر الأخشيدي في مصر خارج الفسطاط والعسكر والقطائع، على الرغم من وجود نماذج استعمل فيها الخط الكوفي المورق في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي.

٣- أثبت البحث من خلال النقش الثاني أنه نص تأسيسي لجامع مندثر مؤرخ سنة ٧٣٠هـ/١٣٢٩م، وأنه من

إنشاء الأمير قطلقتمر العلاي، أمير مائة مقدم ألف المتوفى سنة ٧٧٩هـ/١٣٧٧م، أحد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون، مما يدل على أن النشاط المعماري الملحوظ لأمراء الناصر محمد لم يقتصر فقط على كبار أمرائه بالقاهرة أمثال: قوصون وألماس الحاجب وبشتاك والطنبغا المارداني، بل امتد ناحية الوجه البحري.

٤- أثبت البحث احتواء الوجه البحري على نقوش كتابية غاية في الأهمية من الناحية الفنية، من حيث مراحل تطور الخط الكوفي وخط الثلث المملوكي، فضلاً عن مضمون هذين النقشين من العبارات الدينية والدعائية وما فيهما من ألقاب، وعدم اقتصار ذلك على عواصم مصر الإسلامية فحسب، مما يؤكد على المقولة الشهيرة: (يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر).

الهوامش

* أستاذ الآثار الإسلامية المساعد، كلية الآداب، جامعة أسيوط.

١ حسين عبد الرحيم عليوة، الكتابات الأثرية العربية دراسة في الشكل والمضمون (القاهرة، ١٩٨٨)، ٥.

٢ تم العثور على هاتين اللوحتين أثناء البحث الميداني والمسح الأثري لإدارة التوثيق الأثري بمنطقة الآثار الإسلامية والقبطية بوسط الدلتا بطنطا بالمجلس الأعلى للآثار، وقام بهذا الكشف الأستاذ أيمن الخراط مدير الإدارة، ورافقه مفتشا الآثار الأستاذ السيد محمد حسن والأستاذ عمرو محمد عبد الرازق.

٣ أَبْيَار: بفتح أوله وسكون ثانيه بلفظ جمع البئر مخفف الهمزة، اسم قرية بجزيرة بني نصر بين مصر والإسكندرية. ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار (القاهرة، ١٩٦٦م)، ٢٧-١٩؛ ياقوت الحموي، معجم البلدان، الجزء الأول (القاهرة، ١٣٢٤هـ)، ١٠٠؛ الأسعد بن مماتي، قوانين الدواوين (القاهرة، ١٩٩١)، ٩٥؛ شرف الدين بن الجيعان، التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية (القاهرة، ١٩٧٤)، ٤-١١١؛ محمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٥٤، القسم الثاني البلاد الحالية، الجزء الثاني مديريات الغربية والمنوفية والبحيرة (القاهرة، ١٩٩٤)، ١١٩-١٢٠. وهي الآن قرية كبيرة تتبع مركز كفر الزيات بمحافظة الغربية، وكان بها العديد من العمائر الأثرية الإسلامية، ومن أهم آثارها الباقية: منارة الجامع العمري (القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي)، ومدرسة أحمد البجم ١٠٣١هـ/١٦٢٢م؛ تفيدة عبد الجواد، الآثار المعمارية بمحافظة الغربية في العصرين المملوكي والعثماني (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م)، ٧٩- ٨٠؛ مجدي عبد الجواد علوان، المآذن الباقية بالدلتا حتى نهاية العصر العثماني (رسالة ماجستير، جامعة طنطا، ١٩٩٨)، ٩٧-١٠٦؛ وليد توفيق شحاته، أساليب التغطية في عمائر وسط الدلتا في العصرين المملوكي والعثماني (رسالة ماجستير، جامعة طنطا، ٢٠١١)، ٢٩-٣٥.

٤ الجدير بالذكر أنه ليست هذه هي المرة الأولى التي يتم فيها العثور على شاهد قبر في مدن وقرى محافظة الغربية، فقد عثر في يناير عام ١٩٩٦م بمعرفة تفتيش آثار مدينة المحلة الكبرى على شاهد قبر مثبت في جدار القبة الضريحية للشيخ عبد الله البلتاجي بقرية بلتاج التابعة لمركز قطور، ويعتبر هذا الشاهد من الأهمية بمكان؛ حيث إنه مؤرخ سنة ١٥٣هـ/٧٧٠م، وينسب لإبراهيم القرشي أحد الأعراب الذين أقاموا بالوجه البحري، ويعد إضافة مهمة لتصنيف النقوش الكتابية لشواهد القبور في مصر والعالم الإسلامي. عزة علي شحاتة، الكتابات الأثرية بعمائر محافظة كفر الشيخ من العصرين المملوكي والعثماني (رسالة ماجستير منشورة، جامعة طنطا، ١٩٩٧)، ١٣٥، ١٣٦؛ عزة علي شحاتة، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني (دار العلم والإيمان، ٢٠٠٨)، ٢١٢، ٢١٣؛ جمال عبد العاطي خير الله، 'دراسة أثرية في تراكيب وشواهد القبور برشيد في العصر العثماني وعصر أسرة محمد علي'، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المنيا، سلسلة الإصدارات الخاصة، مجلد ٣٨ (أكتوبر، ٢٠٠٠)، ١١٨-١٩٠- ٢٠٦.

٥ قليب: من القرى القديمة تتبع الآن مركز كفر الزيات بمحافظة الغربية، اسمها الأصلي قليب العمال، وردت في كتاب المسالك لابن حوقل أنها بين محلة المحروم (محلة مرحوم مركز طنطا حاليًا) وبيبج (أبيج) قال: وهي مدينة كبيرة فيها جامع وحمام ولها سلطان (أي والي) ولها كورة ذات ضياع وأسواق، وردت في قوانين الدواوين لابن مماتي، وفي التحفة السنية لابن الجيعان أنها من أعمال جزيرة بني نصر، عرفت في تاريخ ١٢٢٨هـ/١٨١٣م وفي العصر العثماني باسم قليب أبيا (أبيار) لقربها من أبيار تمييزًا لها من قليب نويش بمركز دسوق. أبو القاسم ابن حوقل، المسالك والممالك (ليدن، ١٨٧٣)، ٩٢؛ الأسعد بن مماتي، قوانين الدوايين، ١٦٩؛ ابن الجيعان، التحفة السنية، ١١٥-١١٦؛ محمد رمزي، القاموس الجغرافي، ١٢٦-١٢٧.

٦ اشتملت العديد من النقوش الكتابية على شواهد القبور المسجلة بالخط الكوفي المورق خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين – على إطارات زخرفية تحيط بالنص الكتابي، من أمثلة ذلك: شاهد قبر من مصر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، مؤرخ سنة ١٩١هـ باسم عبد الله بن عبد الرحمن بن موهب الخضرمي، وشاهد قبر من طشقند، مؤرخ سنة ٢٣٠هـ/ ٨٤٤م باسم أبو زكريا بن يحيى، وشاهد قبر من مصر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، مؤرخ سنة ٢٤٣هـ/٨٤٤م باسم عائشة ابنت سالم بن بشير العقبي، وشاهد قبر من الحجاز باسم خديجة بنت عبد الرحمن بن هشام. حمزة حمود حمزة، 'أصل الظواهر النباتية في الخط الكوفي'، مجلة المتحف، العدد الثالث (الكويت، ١٩٨٨)، ٣١-٣٣-٣٤.

٧ H.Ch. Archibald, 'The Development of Ornament from Arabic Script', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 40, No. 231 (Jun., 1922), 291.

٨ حمزة حمود، مجلة المتحف، العدد الثالث، ٣٤.

٩ حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ٩.

١٠ فرج حسين الحسيني، النقوش الكتابية على العمائر الفاطمية في مصر (مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧)، ٦٧.

١١ Sch. Annemarie, R. Barbar, 'Islamic Calligraphy', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 50, No. 1 (summer, 1992), 6.

يقرأ نص هذا الشاهد في ثلاثة عشر سطرًا كما يلي: –بسم– الله الرحمن– الرحيم لا– إله إلا الله– محمد رسو– ل الله هذ– ا قبر يوسف – ابن يعقوب– رحمه الله – وغفر له و– بيض و– جهه ونو– ر له في قبر–.

١٢ آمال العمري، زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولوني – مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (القاهرة، ١٩٨٦)، ٢.

١٣ فرج الحسيني، النقوش الكتابية على العمائر الفاطمية، ٦٠–٧٥.

١٤ حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الثالث (القاهرة، ١٩٦٥–١٩٦٦)، ١٠٧٢–١٠٧٣.

١٥ حمزة حمود، مجلة المتحف، العدد الثالث، ٣٣.

١٦ حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ٩.

١٧ حمزة حمود حمزة، مجلة المتحف، العدد الثالث، ٣٠.

١٨ كتبت بإغفال المد بعد اللام في شاهد قبر من مصر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، مؤرخ سنة ٢٤٣هـ/٨٥٧م باسم العباس بن الحارث القشيري السراج فيما نصه 'توفي في ربيع الأول سنة ثلث وأربعين ومايتين'. وفي شاهد قبر عائشة ابنة سالم محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، مؤرخ سنة ٢٤٣هـ/٨٥٧م فيما نصه 'توفيت في ذي الحجة سنة ثلث وأربعين ومايتين من عمل مبارك المكي'؛ حمزة حمود، مجلة المتحف، العدد الثالث، ٣٢، ٣٣.

١٩ تتمثل هذه العناصر في: البسملة، العبارات الافتتاحية من النصوص القرآنية، اسم المتوفى وألقابه ووظائفه، مواعظ دينية تتضمن عبارات الشهادة والتوحيد، تاريخ الوفاة، اسم الخطاط الصانع في بعض الأحيان، و لم يراع الترتيب في ذلك.

٢٠ لم أعثر على ترجمة المتوفى صاحب الشاهد. تقي الدين المقريزي، البيان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب؛ عبد الله خورشيد البري، القبائل العربية في مصر في القرون الثلاثة الأولى للهجرة (القاهرة، ١٩٦٧).

٢١ عن نقوش هذا العصر انظر: فرج حسين الحسيني، النقوش الكتابية على العمائر الفاطمية، ٨٤–٨٧.

٢٢ أبيج: من القرى القديمة تتبع الآن مركز كفر الزيات بمحافظة الغربية، اسمها الأصلي ببيج، وردت في كتاب المسالك لابن حوقل أنها بين قليب العمال (قليب أبيار) وبين صا (صا الحجر) بمركز بسيون، وقال إنها مدينة كبيرة فيها جامع وبيع (كنائس) كثيرة ولها سلطان (أي والي) وبرسمها ضياع كثيرة، وردت في نزهة المشتاق للإدريسي بأسماء محرفة وهي: ببج و بيج وبيح ومسح وتنيخ وتنيح، وفي العصر العثماني حرفت إلى أبيج وهو اسمها الحالي الذي وردت به في تاريخ ١٢٢٨هـ/ ١٨م. أبي القاسم بن حوقل، المسالك والممالك، ٩٢؛ ابن الجيعان، التحفة السنية، ١١١؛ محمد رمزي، القاموس الجغرافي، القسم الثاني، الجزء الثاني، ١٢٠.

٢٣ حكم الناصر محمد أربعة وأربعين عامًا وبضعة أشهر، و لم تكن مدة حكمه متصلة، فقد تعرض للعزل والإطاحة في فترة حكمه أكثر من مرة، حيث تولي الحكم ثلاث مرات، كانت الولاية الأولى في سنة ٦٩٤هـ /١٢٩٤م، والثانية في سنة ٦٩٨هـ/١٢٩٩م، بينما كانت الولاية الثالثة والأخيرة في سنة ٧١٠هـ/١٣١٠م، توفي في ذي الحجة سنة ٧٤١هـ/١٣٤١م ودفن في فبته الضريحية الملحقة بمدرسته التي شيدها في النحاسين مع ابنه أنوك. علي المليجي، عمائر الناصر محمد الدينية (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٥)، ٢٨–٣٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق، الناصر محمد بن قلاوون، سلسلة أعلام العرب، العدد ٢٨، ١٠–٣٠.

٢٤ تطور خط الثلث وغلب استخدامه في مصر، وتصدر الكتابات التسجيلية على العمائر وشواهد القبور وسائر المنتجات الفنية التطبيقية والتشكيلية. H.S. Yasin, *Islamic Calligraphy* (London, 1987), 52-61؛ حسين عليوي، الكتابات الأثرية، ١٨–٢٠.

٢٥ وردت هذه الآية كافتتاحية واستهلال ضمن العديد من النصوص التأسيسية للجوامع والمدارس المملوكية منها على سبيل المثال، جامع أصلم السلحدار ٧٤٦هـ/١٢٤٥م، جامع آق سنقر بشارع باب الوزير ٧٤٨هـ/١٣٤٧م، جامع ومدرسة أولجاي اليوسفي ٧٧٤هـ/١٣٧٢م، مدرسة القاضي عبد الباسط بالخرنفش ٨٢٣هـ/١٤٢٠م، جامع الأشرف برسباي بالخانكة ٨٤١هـ/١٤٣٧م، جامع القاضي زين الدين يحيى ببولاق ٨٥٢هـ/١٤٤٨م. حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية (القاهرة، ١٩٤٥)، ١٥٢–١٨٩–٢٠٣–٢٣١–٢٣٩؛ عادل شريف، النصوص التأسيسية على العمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة (رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أسيوط، ١٩٨٦)، ٢١٥ – ٢١٦ – ٢٧٩ – ٢٨٠؛

M. Van Berchem, *Materiaux pour un corpus inscriptionum Arabicarum de l'Egypte* (Le Caire, 1903), 195-289.

وعلى الرغم من ندرة النصوص التأسيسية لعمائر الوجه البحري – إلا أنه وجد هذا النص القرآني مسجلاً في نقش كتابي لنص تأسيسي بخط الثلث من العصر الأيوبي مؤرخ سنة ٦١٩هـ/١٢٢٢م، مثبت حاليًا في الطابق المربع الأول لمنارة جامع الغمري بمدينة ميت غمر بمحافظة الدقهلية ٩٠٥هـ/١٤٩٩م نصه كما يلي: '(١) بسم الله الرحمن الرحيم إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللهِ مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ (٢) الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة و لم يَخش إلا الله مما أمر (٣) بتجديد هذا المصلى الفقير إ(لى) رحمة الله الراجي عفو الله (٤) الشيخ عـ (بد)

(المحـ) سن بن الشيخ عمر بن دا(و) د المحلى في جمادي (٥) الأولى سنة تسع عشرة وستمائه وذلك ر(جاء) ثواب الله وابتغاء (٦) مرضاته يوم لا ينفع مال ولا بنون الا من اتى الله بقلب سليم'. مجدي عبد الجواد علوان، المآذن الباقية بالدلتا، ١٩٥– ١٩٦.

٢٦ عند تأصيلنا لهذا النوع من التخطيط نجد أنه ينتمي إلى التخطيط التقليدي لعمارة المساجد الجامعة في العمارة الإسلامية التي اتخذت من تخطيط مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم أنموذجًا أساسيًّا لها، ومن أمثلة هذا التخطيط بين جوامع القاهرة: جامع أحمد بن طولون ٢٦٥هـ/٨٧٨م، الجامع الأزهر ٣٥٩–٣٦١هـ/٩٧٠–٩٧٢م، جامع الحاكم ٣٨٠–٤٠٣هـ/٩٩٠–١٠١٣م، وانتشر بين جوامع عصر المماليك البحرية كما في جوامع: الظاهر بيبرس البندقداري ٦٦٥–٦٦٧هـ/١٢٦٦–١٢٦٩م، جامع قوصون بشارع محمد علي (مندثر) ٧٣٠هـ/١٣٣٠م، جامع ألماس الحاجب بالحلمية الجديدة ٧٣٠هـ/١٣٣٠م، جامع الناصر محمد بالقلعة ٧٣٥هـ/١٣٣٥م، جامع الطنبغا المارداني بالتبانة ٧٤٠هـ/١٣٤٠م، جامع آق سنقر ٧٤٨هـ/١٣١٧م بشارع باب الوزير، جامع شيخون العمري بالصليبة ٧٥٠هـ/١٣٤٩م، ومن جوامع عصر المماليك الجراكسة: جامع المؤيد شيخ ٨١٨–٨٢٣هـ/١٤١٥–١٤٢٠م، جامع سلطان شاه ٨٨٠هـ/١٤٧٥م، وانتقل هذا التخطيط إلى عمائر مدن وقرى الوجه البحري والتي صممت وفق التخطيط الوافد من القاهرة، حيث نجده ممثلاً في مدينة رشيد في: جامع المحلي (القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي)، جامع الرويعي (زغلول) ١٠١٦هـ/١٦٠٧م، جامع الجندي ١١٣٣هـ/١٧٢١م، وفي مدينة فوه في جامع العمري أو البرلسي (القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي)، وفى محافظة الغربية في: جامع المتولي بالمحلة الكبرى ٨١٠–٨١٣هـ/١٤٠٧–١٤١٠م، وجامع المتولي بأبي صير بنا مركز سمنود (القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي).

٢٧ على الرغم من اندثاره إلا أن هذا الجامع ٧٣٠هـ/١٣٢٩م يعتبر أقدم مثال للجوامع المنشأة في محافظة الغربية إبان العصر المملوكي، ويظل جامع المتولي بالمحلة الكبرى ٨١٠– ٨١٣هـ/ ١٤٠٧–١٤١٠م أقدم نموذج لجامع قائم بالمحافظة نفسها.

٢٨ اعتمدت أنماط تخطيطات الجوامع في مدن وقرى الدلتا بصفة عامة ومحافظة الغربية بصفة خاصة على التخطيط الوافد من القاهرة، لذا فمن المستبعد أن يكون تخطيط هذا الجامع من النوع ذي الإيوانات حول صحن أو دور قاعة، والذي تتمثل أقدم نماذجه القائمة للآن في مدرسة ابن بغداد بمحلة مرحوم مركز طنطا من العصر العثماني ٩٦٧هـ/١٥٥٩م.

٢٩ تقي الدين المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: سعيد عبد الفتاح عاشور، الجزء الثالث (القاهرة، ٢٠٠٩)، ٧٥؛ محمد بن أحمد بن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، سلسلة الذخائر، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٩٨)، ١٨ – ٢١٣– ٢١٥ – ٢٢٨.

٣٠ ارتبط نظام الإقطاع في مصر في العصر المملوكي ٦٤٨–٩٢٣هـ/١٢٥٠–١٥١٧م أساسًا بالأرض الزراعية، وعبر المقريزي عن ذلك بقوله 'وأما منذ كانت أيام صلاح الدين يوسف ابن أيوب إلى يومنا هذا فإن أراضي مصر كلها صارت تقطع للسلطان وأمرائه وأجناده. وفي الروك الناصري أمر الناصر محمد بن قلاوون بإفراد عشرة قراريط لخاصته وأربعة عشر قيراطًا لجميع الجيش من أمراء وأجناد'. محمد محمد أمين، 'منشور بمنح إقطاع من عصر السلطان الغوري (وثائق توزيع الإقطاع في مصر في عصر سلاطين المماليك)'، حوليات إسلامية، المجلد التاسع عشر (القاهرة، ١٩٨٣)، ٢ – ٣.

٣١ المقريزي، السلوك، الجزء الثالث، ٩٩–١٠٠.

٣٢ ابن تغري بردي، الدليل الشافي على المنهل الصافي، تحقيق: فهيم محمد شلتوت، الجزء الثاني (القاهرة، ١٩٩٨)، ٥٤٨.

٣٣ من هؤلاء الأمراء على سبيل المثال الأمير يلبغا الناصري المعاصر للأمير قطلقتمر العلاي والذي كانت قرية أصطنها من أعمال المنوفية من ضمن إقطاعاته السلطانية وآلت إلى الأمير جاني بك بن محمود شاه. ابن الجيعان، التحفة السنية، ١٠٠.

٣٤ المقصود بالإقطاع هنا هو ما يتحصل من غلة نقدًا وعينًا من أراضٍ زراعية، ويعرف هذا النوع عند الفقهاء المسلمين باسم 'إقطاع الاستغلال' وأجازوا إعطاءه لأهل الجيش مقابل ما هو مقرر لهم من أرزاق تصرف لهم مقابل ما يقومون به من الأعمال الحربية، ووضع الفقهاء لذلك شروطًا. محمد محمد أمين، حوليات إسلامية، المجلد التاسع عشر، حاشية ١، ٢.

٣٥ ابن الجيعان، التحفة السنية، ٧١ – ١٠٧.

٣٦ حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٣٩٢– ٣٩٨؛ مصطفى بركات، الألقاب والوظائف العثمانية (القاهرة، ٢٠٠٠)، ٢٣١.

٣٧ حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٤٢٢.

٣٨ مصطفى بركات، الألقاب والوظائف العثمانية، ٢٢٩ – ٢٣٠.

٣٩ القلقشندي، صبح الأعشى، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، الجزء السادس، ١١٢ – ١٣٦، الجزء الثاني عشر، ٢٨٩.

٤٠ حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٢٤١– ٤٤٤؛ مصطفى بركات، الألقاب والوظائف العثمانية، ٢٣٥–٢٣٧.

٤١ تقي الدين عبد الرحمن الحلبي (الشهير بابن ناظر الجيش)، كتاب تثقيف التعريف بالمصطلح الشريف، تحقيق: رودلف فسلي (القاهرة، ١٩٨٧)، ٣٩– ١٤١– ١٨٧.

٤٢ القلقشندي، صبح الأعشى، الجزء التاسع، ٤٠٣؛ جمال الدين الشيال، مجموعة الوثائق الفاطمية، سلسلة الذخائر، العدد ٢٠٦ (القاهرة، ٢٠١١)، ١٤٨.

٤٣ حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ٢٩ – ٣٠.

٤٤ حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٤٩٦ – ٤٤٩ – ٥٠٠؛

Gaston, *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire Lampe et Bouteilles en verre Emaillé*, 123.

٤٥ أحمد عبد الرازق، 'الرنوك على عصر سلاطين المماليك'، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، مجلد ٢١ (١٩٧٤)، حاشية ٤١، ١٠٨.

٤٦ L.P. Stanley, *History of Egypt in the Middle Ages*, vol. VI (London, 1901), 303.

٤٧ حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ٥٠٢.

٤٨ تقي الدين المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الثاني – القسم الثاني، تحقيق: محمد مصطفى زيادة (القاهرة،٢٠٠٩)، ٣٢٠–٣٢١؛ شمس الدين أبي عبد الله الجزري القرشي، تاريخ حوادث الزمان وأنبائه ووفيات الأكابر والأعيان من أبنائه المعروف بتاريخ ابن الجزري، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، الجزء الثاني (بيروت، ١٩٩٨)، ٣٩٤؛ شاهندة كريم، جوامع ومساجد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون (رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٨٦)، ٨٥–١١٦.

٤٩ شاهندة كريم، جوامع ومساجد أمراء السلطان الناصر محمد، ١٠١.

٥٠ حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ١٥٠.

الخط الكوفي الهندسي الشكل
حلية زخرفية بجامع البرديني بالقاهرة 'دراسة تحليلية مقارنة'

Geometric Kufic Script
A Decorative Ornament in al-Bardini Mosque in Cairo
'A Comparative Analysis Study'

أحمد محمد زكي أحمد*

Abstract

The Mosque of al-Khawaja Karim al-Din ibn Ahmad al-Bardini al-Shafei (1025-1038 AH/1616-1629 CE) monument no. 201, Daudi street, (previously Darb al-Fawakhir), north of Queen Safeya Mosque, Darb al-Ahmar, south of Cairo, in Mamluk style and its layout comprises a lounge perpendicular to it from the south-east is the Qibla Iwan (Mecca direction locator), with a curtain/drape on the inner left-side of its main door. It is perpendicular north-west to the lounge. The sheath is marble inlaid with mother-of-pearl in different areas, decorated with rectangular fillings including 12 star-shaped plates, and other various geometric motifs.

This paper deals with the geometric kufic script in the Mosque. The author reads each inscription, carefully analyzes it, measures it, and compares it to other similar samples from previous historical periods.

شاع الخط الكوفي الهندسي الأشكال (Geometrical Kufic Forms)[1] في عمائر القاهرة الدينية في عصر دولتي المماليك البحرية (٦٤٨ - ٧٨٤هـ/١٢٥٠ - ١٣٨٢م) والچراكسة (٧٨٤ - ٩٢٣هـ/١٣٨٢ - ١٥١٧م)؛[2] بحيث مَثَلَ حلية كتابية بديعة ورائعة ازدانت بها كتل المداخل وحجورها، فضلاً عن الجدران الداخلية والوزرات والمحاريب، بالإضافة إلى المشغولات الخشبية[3] ممثلة في: المشربيات والدواليب الحائطية (الكتبيات) والمنابر، والتي من نماذجها الباقية:

ما ظهر في قبة السلطان الملك المنصور سيف الدين قلاوون الألفي الصالحي - أثر رقم (٤٣) - ضمن مجموعته البنائية (٦٨٣ - ٦٨٤هـ/١٢٨٤ - ١٢٨٥م) بالنحاسين في منطقة الجمالية شمال مدينة القاهرة،[4] ثم في تحلية عضادتي (جانبي) المحراب بوزرة جدار القبلة في قبة زين الدين أبي المحاسن يوسف، ضمن مدرسته بشارع القادرية[5] في القرافة الصغرى (قرافة الإمام الشافعي) - أثر رقم (١٧٢) - أما النموذج الثالث للخط الكوفي الهندسي (المربع) فقد ازدانت به الوزرة الرخامية بجدران قبة السلطان الملك المظفر ركن الدين بيبرس الجاشنكير، والملحق بخانقاته في شارع الجمالية (٧٠٦ - ٧٠٩هـ/١٣٠٦ - ١٣٠٩م) - أثر رقم (٣٢).[6]

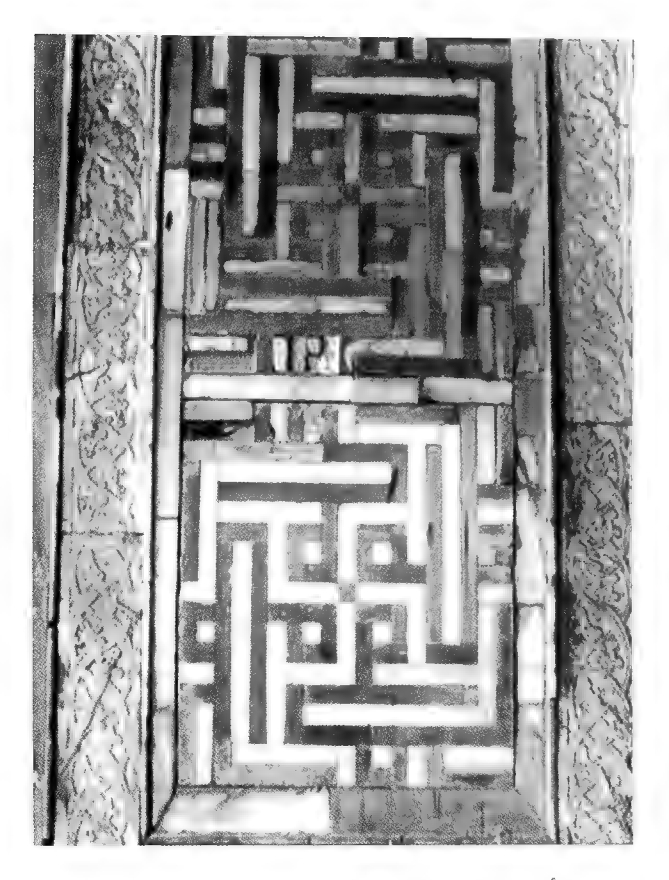
وقد ظهر الخط الكوفي الهندسي الشكل بعد ذلك ضمن عمائر عصر دولة المماليك البحرية بحيث ازدانت به الوزرة الرخامية التي غطت جدران رواق القبلة بمسجد الأمير الطُنبغا المارداني - أثر رقم (١٢٠) - بشارع التبانة بالدرب الأحمر في القاهرة (٧٣٩ - ٧٤٠هـ/١٣٣٩ - ١٣٤٠م)،[7] أما النموذج الخامس فقد ظهر بجدار القبلة بحيث يمثل ظهر جلسة الخطيب أسفل الجوسق العلوي للمنبر الرخامي بجامع الأمير آق سنقر الناصري (المعروف باسم جامع إبراهيم أغا مستحفظان - الجامع الأزرق) - أثر رقم (١٢٣) - والواقع في شارع باب الوزير في منطقة الدرب الأحمر، جنوب مدينة القاهرة (٧٤٧ - ٧٤٨هـ/١٣٤٦ - ١٣٤٧م)،[8] ومن الأمثلة الأخرى للخط الكوفي الهندسي الشكل والتي شاركت كحلية كتابية في إحداث تأثير جمالي منح المبنى شموخًا وروعة تلك النماذج الرائعة في كتلة مدخل مدرسة السلطان حسن - أثر رقم (١٣٣) - والمطلة على ميدان صلاح الدين (٧٥٧ - ٧٦٤هـ/١٣٥٦ - ١٣٦٢م)،[9] جنوب مدينة القاهرة، أما النموذج السابع فقد حُليت به دائر رقبة القبة الشمالية بضريح السلطانية (المعروفة بالتربة السلطانية - خانقاه خوند سمرا) - أثر رقم (٢٨٨)، (٢٨٩) - بقرافة المماليك (٧٥٧ - ٧٦٢هـ/١٣٥٦ - ١٣٦٠م).[10] لوحات رقم ١، ٢ (أ، ب).

أما بالنسبة لنماذج الخط الكوفي الهندسي المربع والتي مثلت حلية كتابية بمنشآت عصر دولة المماليك الچراكسة: الخط الكوفي الهندسي المربع بجدار قبلة إيوان مدرسة وخانقاه سعد الدين بن غراب - أثر رقم (٣١٢) - المعروفة بزاوية سعد الدين بن غراب - زاوية ابن العربي، في شارع بورسعيد بدرب الجماميز، جنوب مدينة القاهرة (٨٠٣ - ٨٠٨هـ/١٤٠٠ - ١٤٠٦م)،[11] والنموذج الآخر بصدر حجر مدخل مدرسة وخانقاه الأمير جمال الدين يوسف الأستادار - أثر رقم (٣٥) - بشارع التمبكشية في الجمالية شمال مدينة القاهرة (٨١١هـ/١٤٠٨م)،[12] أما النموذج الثالث في عمائر الچراكسة بالقاهرة فهو الذي يمثل نماذج عدة رائعة وبديعة بخارج وداخل جامع المؤيد شيخ المحمودي - أثر رقم (١٩٠) - بداخل باب زويلة (٨١٨ - ٨٢٣هـ/١٤١٥ - ١٤٢٠م)[13] (لوحات ٤أ، ب، جـ)، بالإضافة إلى جانبي حجر مدخل البيمارستان المؤيدي - أثر رقم (٢٥٧) - للسلطان المؤيد شيخ (٨٢١ - ٨٢٣هـ/١٤١٨ - ١٤٢٠م) بسكة الكومي المتفرعة من شارع سكة المحجر، جنوب مدينة القاهرة،[14] أما النموذج الرابع فقد

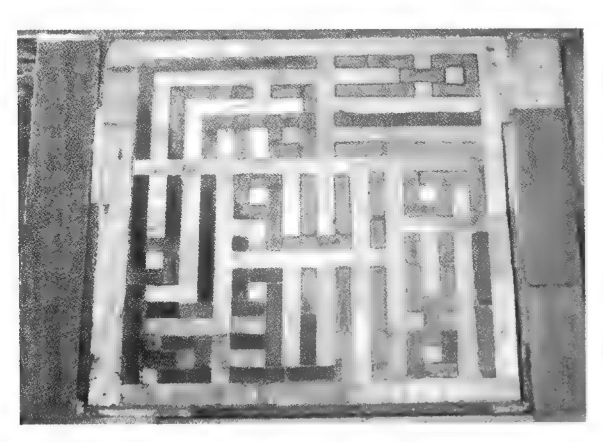




(لوحة ١) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بقبة المنصور قلاوون في القاهرة



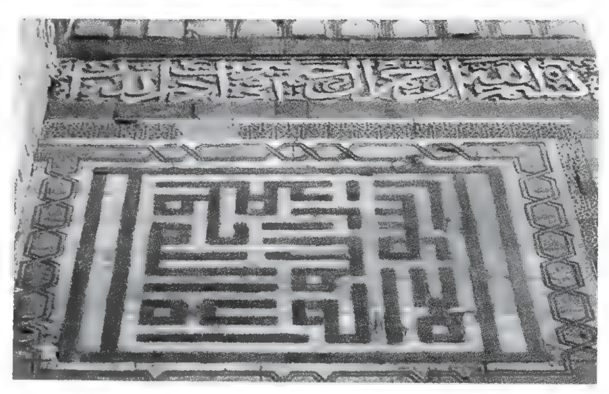
(لوحة ٢أ) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة والمرآتية بجامع المارداني بالقاهرة.



(لوحة ٢ب) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة لعبارة التوحيد بجامع المارداني في القاهرة.

حُلي به صدر حجر المدخل الرئيس بمسجد الأمير كافور الزمام – أثر رقم (١٠٧) – المعروف بالمدرسة الزمامية (٨٢٩ هـ/١٤٢٥م) والواقع بحارة خوش قدم بمنطقة الغورية، جنوب مدينة القاهرة،[١٥] والخامس بصدر حجر





(لوحتا ٣أ، ب) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة.

المدخل الرئيس إلى مدرسة الأمير فيروز الساقي – أثر رقم (١٩٢) – بشارع المنجلة في درب سعادة (٨٣٠ هـ/١٤٢٦ – ١٤٢٧م).[١٦]

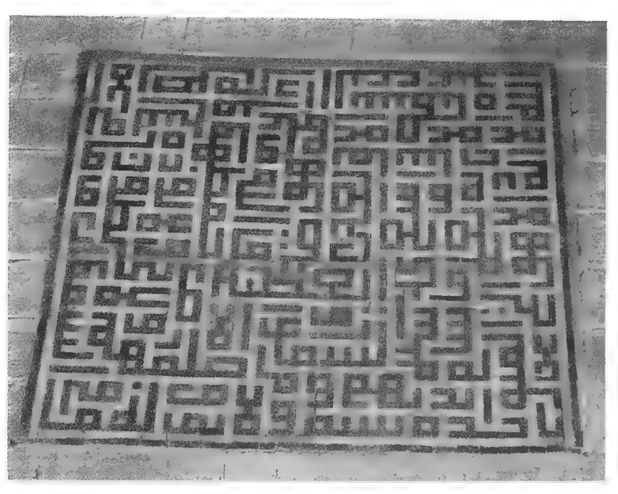
ومن العمائر المملوكية الجركسية الأخرى التي ازدانت بالخط الكوفي الهندسي (المربع) صدر حجر المدخل الرئيس بجامع الأمير جاني بك الأشرفي – أثر رقم (١١٩) – والمعروف بجامع الجنابكية، في شارع المغربلين جنوب مدينة القاهرة (٨٣٠هـ/١٤٢٦ – ١٤٢٧م)،[١٧] بالإضافة إلى صدر حجر مسجد الأمير الجمالي يوسف – أثر رقم (١٧٨) – والمعروف بالمدرسة الصاحبية (٨٥٦ – ٨٥٧هـ/١٤٥٢ – ١٤٥٣م)، والواقع بشارع السلطان الصاحب بالحمزاوي الكبير في الأزهر، جنوب مدينة القاهرة،[١٨] فضلاً عن صدر حجر المدخل الرئيس بجامع الأمير بردبك الأشرفي الدوادار – أثر رقم (٢٥) – المعروف باسم المدرسة البردبكية أو جامع ابن بردبك، (٨٥٨ – ٨٥٩هـ/١٤٥٤م) في شارع أم الغلام تجاه مسجد الحسين شمال مدينة القاهرة،[١٩] ومن النماذج الأخرى الرائعة لهذا النوع من الكتابات الهندسية الشكل ولكن المنفذة على الخشب في حلية الحجاب الخشبي الخرط الذي يغشى واجهة المزملة بالمجاز المستطيل المؤدي إلى صحن مدرسة السلطان الأشرف قايتباي – أثر رقم (٩٩) – (٨٧٧ – ٨٧٩هـ/١٤٧٢ – ١٤٧٤م) بقرافة (صحراء) المماليك جنوب مدينة القاهرة،[٢٠] ثم ظهر بعد ذلك منفذًا على الرخام بالوزرة الرخامية الملونة بجدران قبة الأمير الكبير يشبك الدوادار الأشرفي (الأمير يشبك من مهدي) – أثر رقم (٤) – بكوبري القبة، شمال مدينة القاهرة (٨٨١ – ٨٨٢ هـ/١٤٧٦ – ١٤٧٧م)[٢١] (لوحة ٥)، كما ظهر الخط الكوفي الهندسي (المربع) منفذًا بالحجر الجيري المصقول البارز بروزًا كبيرًا عن مستوى الأرضية الغائرة بمناطق انتقال مئذنة مسجد السلطان أبي العلا – أثر رقم (٣٤٠) – بمنطقة بولاق، غرب مدينة القاهرة (٨٩٠هـ/١٤٨٥م)،[٢٢] وأخيرًا الألواح الرخامية الأربعة بحنية وجانبي محراب خانقاه السلطان الأشرف قانصوه الغوري – أثر رقم (٦٧) – والمعروف بالخانقاه الغورية (٩٠٨ – ٩١٠هـ/١٥٠٣ – ١٥٠٥م) عند التقاء شارعي المعز لدين الله والأزهر،[٢٣] جنوب مدينة القاهرة.

وقد استمر[٢٤] الخط الكوفي الهندسي الشكل – والذي يمثل تأثيرًا سلجوقيًا وافدًا على مصر من شرق العالم الإسلامي[٢٥] – في الظهور بعمائر مدينتي القاهرة والإسكندرية في العصر العثماني (٩٢٣ – ١٢١٣هـ/١٥١٧ – ١٧٩٨م)، إلى جانب غيرهما من أقاليم مصر الأخرى، ومن هذه الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر: الحشوة المربعة الحجرية أسفل القوس الجانبي (الريشة) الأيمن من العقد ثلاثي الفصوص (المدائني) أعلى حجر مدخل جامع الأمير عبد الرحمن كتخدا

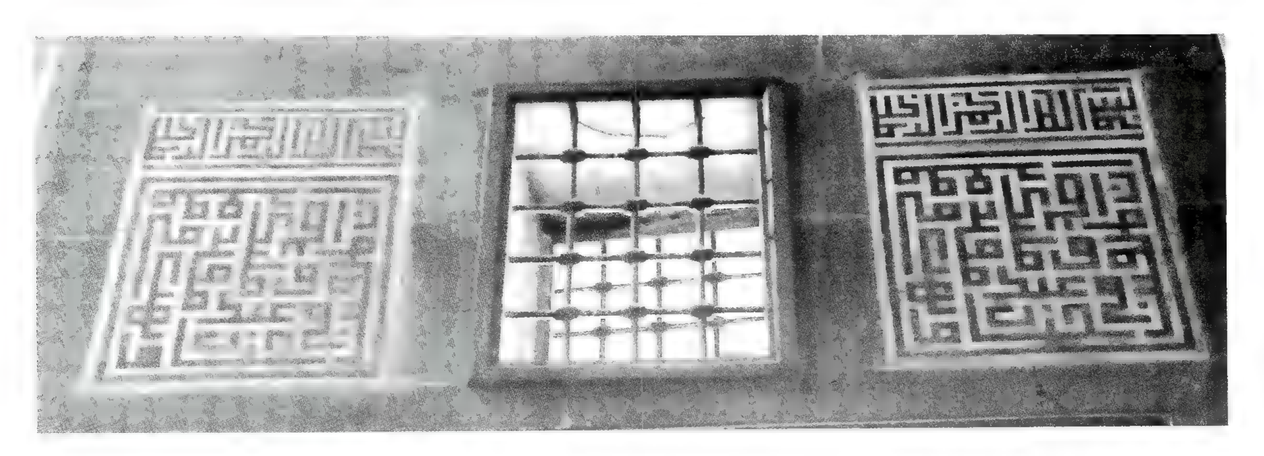




(لوحة ٤أ) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بحجر مدخل جامع المؤيد شيخ في القاهرة.



(لوحة ٤ب) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بدركاه جامع المؤيد شيخ في القاهرة.



(لوحة ٤جـ) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة والمستطيلة بالدهليز داخل جامع المؤيد شيخ في القاهرة.

المعروف بجامع الشيخ المطهر (١١٥٨هـ/١٥٤٥م) – أثر رقم (٤٠) – بأول الصاغة (موضع مطبخ القصر الفاطمي الشرقي الكبير) على يسار المار في شارع المعز لدين الله (شارع الخروجية سابقًا) عند تقاطعه مع شارع جوهر القائد (شارع السكة الجديدة سابقًا)،[٢٦] بالإضافة إلى اللوح الرخامي بجوار المحراب الرخامي الذي وضعه الأمير عبد الرحمن كتخدا [٢٧] في زيادته بالجامع الأزهر الشريف (١١٦٧هـ/١٧٥٣م) – أثر رقم (٩٧) – ويلاحظ ظهور نماذج أخرى عديدة بمساجد المدن المصرية الأخرى، مثل محافظة البحيرة، وفوة، ورشيد.[٢٨]

ومن خلال العرض السابق لنماذج الخط الكوفي الهندسي الشكل يتضح انتشار نوعية الكتابة الكوفية ذات الحروف قائمة الزوايا والمرتبة بداخل الشكل الهندسي المربع، وهو ما يُعرف باسم 'الكتابة الهندسية المربعة' أو 'الكوفي المربع' (Square Geometrical Kufic Inscriptions)، أما بالنسبة للكتابة الكوفية ذات الحروف قائمة الزوايا والمرتبة بداخل الشكل الهندسي المستطيل، أو ما يُعرف باسم 'الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة' أو 'الكوفي المستطيل' (Oblong Geometrical Kufic Inscriptions) فيلاحظ ندرة

نماذجه، بل إنها لم تتجاوز في عمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي عدد أصابع اليد الواحدة، وربما يكون ذلك هو السبب في خلط الكثير من دارسي الآثار الإسلامية بين هذين النوعين، فشاع بينهم مصطلح واحد دارج هو 'الكوفي المربع' (Square Kufic) والذي يُطلق خطأً على كل أنواع الخط الكوفي قائم الزوايا في أشكاله الهندسية المختلفة (المستطيل والمثلث والمخمس والمسدس والمثمن والنجمي).[٢٩]

أما عن نماذج الخط الكوفي الهندسي المستطيل (الكوفي المستطيل) في عمائر القاهرة الدينية فقد أرجعها المرحوم سامي عبد الحليم إلى عصر دولة المماليك الجراكسة (٧٨٤ – ٩٢٣هـ/١٣٨٢ – ١٥١٧م)، ويتمثل في: القسم العلوي من اللوحين الرخاميين بوضع أفقي، أعلى العتب بواجهة الباب الذي يقع في نهاية الممر (الدهليز – المجاز) الموصل إلى الصحن، وإلى نهاية الجانب الشمالي من إيوان القبلة بجامع المؤيد شيخ المحمودي (٩٠٨ – ٩١٠هـ/١٥٠٣ – ١٥٠٤م) – المؤدي إلى مصلى السيدات حاليًا[٣٠] – (لوحة ٤جـ) – ويلاحظ أن هذين القسمين العلويين يمثلان عبارة البسملة لنص قرآني يمثل آيتين من 'سورة القمر' منفذ أسفلهما على باقي كل لوحة، ولكن بكتابة هندسية كوفية مربعة،[٣١] وقد تكرر هذا التصميم الهندسي الدقيق – الذي يجمع بين الشكلين المربع والمستطيل، فضلاً عن نوعي الكتابة الهندسية الشكل 'الكوفي المربع' و'الكوفي المستطيل' مرة ثانية وأخيرة في أحد عمائر عصر دولة المماليك الجراكسة وذلك في اللوحين أعلى صدر حجر المدخل الرئيس بجامع الأمير الجمالي يوسف (٨٥٦ – ٨٥٧هـ/١٤٥٢ – ١٤٥٣م)، والمعروف بالمدرسة الصاحبية بالأزهر، وتحديدًا على يمين ويسار صدر حجر هذا المدخل.[٣٢]

أما النموذج الآخر للخط الكوفي الهندسي المستطيل فقد ظهر على لوحة من الرخام الأبيض محفوظة بمتحف جاير أندرسون في مدينة القاهرة، ونُقشت عليها عبارة 'البسملة'، وظهرت كذلك خلال العصر الجركسي نماذج أخرى من هذا الخط المستطيل الشكل ولكنها منفذة على مادة الخشب، فظهرت في شكل حشوة خشبية مستطيلة بواجهة منبر السلطان أبو العلا ببولاق (٨٩٠هـ/١٤٨٥م)[٣٣] كما ظهرت كذلك أعلى واجهة خزانة حائطية خشبية مطعمة بالسن والزرنشان؛[٣٤] لحفظ المصاحف (كتبية) تقع بالقسم الشمالي الشرقي (البحري) من إيوان القبلة بمدرسة الغوري ضمن مجموعته بالغورية (٩٠٨ – ٩١٠هـ/١٥٠٣ – ١٥٠٤م)، في وضع أفقي، مكتوب عليه: 'إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ فِي كِتَابٍ مَكْنُونٍ لا يَمَسُّهُ إِلاَّ الْمُطَهَّرُونَ'.[٣٥]

ويلاحظ أنه في بعض الأحيان كانت الكتابة الكوفية ذات الحروف قائمة الزوايا والمرتبة بداخل الشكل الهندسي المربع أو ما يُعرف بالكتابة الكوفية الهندسية المربعة (كوفي مربع) تُنظم في داخل تكوينات أو لوحات مستطيلة، كما في اللوحات الثماني المستطيلة الشكل في وضع رأسي بالوزرة الرخامية التي تكسو (تغشى) جدران القبة الضريحية للسلطان المنصور قلاوون ضمن مجموعته البنائية بالنحاسين (٦٨٣ – ٦٨٤هـ/١٢٨٤ – ١٢٨٥م) – أثر رقم (٤٣) – والتي نُظمت كتاباتها في داخل ثمانية مستطيلات، يحيط بكل منها إطار زخرفي سمكه حوالي (١٢ سم)، غير أن كتاباتها قد نُسقت بداخل كل لوحة مستطيلة من اللوحات الأربع بالجدارين الجنوبي الشرقي (جدار القبلة) والشمالي الغربي (المواجه له) – بواقع لوحتين بكل جدار – بحيث تشتمل على ثلاث وحدات مربعة – بدون أي فواصل تحدد كل مربع – وتكررت في كل وحدة مربعة منها اسم الرسول (ص) بصيغة (محمد) في شكل تربيعي (أربع مرات)، أما في اللوحات الأربع



(لوحة ٥) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بقبة يشبك من مهدي بالقاهرة.

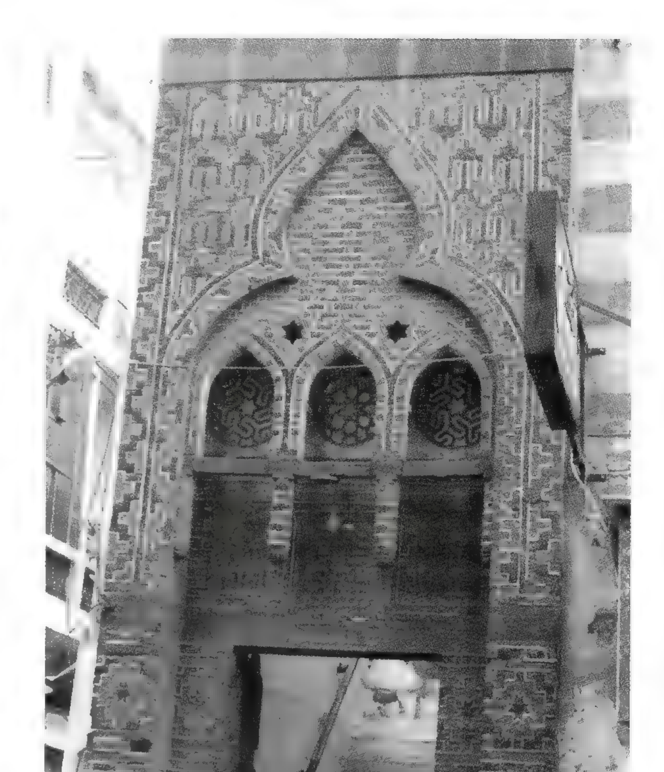


(لوحة ٦) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمحراب خانقاه قنصوه الغوري بالقاهرة.

الأخرى بالجدارين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي فقد نُسقت كتابة (محمد) بداخل كل لوحة مستطيلة منها بحيث تشتمل على وحدتين مربعتين – بدون أي فواصل تحدد كل مربع – وتكررت في كل وحدة منها اسم الرسول (ص) في شكل رباعي كذلك (لوحة ١).

ومما سبق يتضح ندرة نماذج الخط الكوفي الهندسي المستطيل في عمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي، وقد استمرت هذه الندرة كذلك في عمائر العصر العثماني (٩٢٣ – ١٢١٣هـ/١٥١٧ – ١٨٩٧م)؛ حيث لم يظهر منها – بحسب ما توصل إليه الباحث – إلا أربعة نماذج بجامع البرديني في الداودية (١٠٢٥– ١٠٣٨ هـ/١٦١٦ – ١٦٢٩م) – أثر رقم (٢٠١) – إلى جانب أربعة نماذج أخرى بالخط الكوفي الهندسي المربع.

أما المثال الثاني فقد ظهر في مدينة الإسكندرية بواجهة مسجد الحاج إبراهيم بن الحاج عبيد المغربي الشهير نسبه الكريم 'بتربانة'، والمعروف بجامع إبراهيم تربانة (١٠٩٧ هـ/١٦٨٥م) – أثر رقم (١) بمدينة الإسكندرية – بالجزيرة الخضراء في الميناء الشرقي بالقرب من جمرك ديوان الثغر (شارع فرنسا حاليًا)، في ثلاثة مواضع متنوعة من الخط الكوفي الهندسي مستطيل الشكل،[٣٦] وذلك بصدر حجر المدخل، وتحديدًا أعلى العتب المستقيم الذي يعلو فتحة باب الدخول الخارجي للجامع والمطل على الشارع، وهم: الموضع الأول: يمين الواقف أمام المدخل، ونص كتابته الجزء الأول من عبارة التوحيد 'نص الشهادتين'، بصيغة: 'لا إله إلا الله'، أما النصف الآخر من تلك العبارة فيشغل الموضع الثاني، والواقع يسار الواقف أمام المدخل، بصيغة: 'محمد رسول الله'، ومنفذة بالطوب المنجور (المحروق مرتين)، أما



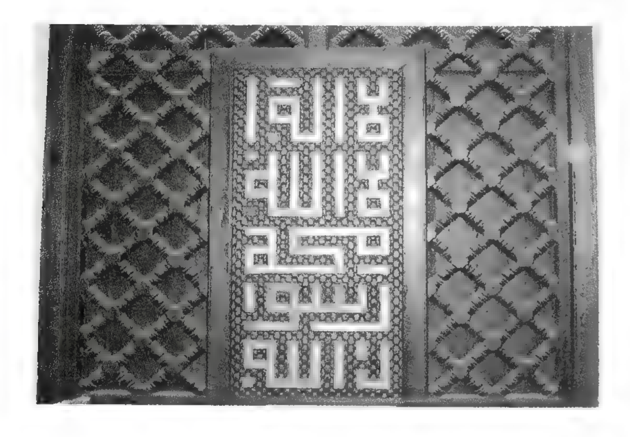
(لوحة ٧) الكتابات الكوفية الهندسية بجامع تربانة بالإسكندرية.

الموضع الثالث: فيتوسط الحشوتين الكتابيتين السابقتين، ولكنه يختلف عنهما في المادة المنفذة عليها الكتابة إذ إنها منفذة بطريقة خرط خشب، كما يختلف كذلك في نص الكتابة؛ إذ إنها تمثل نصًّا قرآنًا، بصيغة: 'ادْخُلُوهَا بِسَلامٍ آمِنِينَ'.[٣٧] (لوحة ٧).

أما بالنسبة للمثال الثالث من أمثلة الخط الكوفي الهندسي المستطيل فقد ظهر كذلك في مدينة الإسكندرية وذلك بمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (١١٧١هـ/١٧٥٨م) – أثر رقم (٥) بمدينة الإسكندرية – بخط الميدان (شارع الميدان حاليًّا) قرب أماكن الخواجا تربانة ووكالة الشيخ حمزة – أثر رقم (٦) بمدينة الإسكندرية – ويلاحظ ظهوره في مواضع عدة وعلى مواد مختلفة ومتنوعة بهذا الجامع، وهي تتمثل فيما يلي: موضع من خرط خشب بنافذة صدر حجر المدخل الخارجي الجنوبى الشرقي، منفذ بالكوفي المستطيل نصه: 'الله كافي' – (لوحة ٨أ)



(لوحة ٨ أ) الكتابة الكوفية الهندسية بحجر مدخل جامع عبد الباقي جوربجي بالإسكندرية



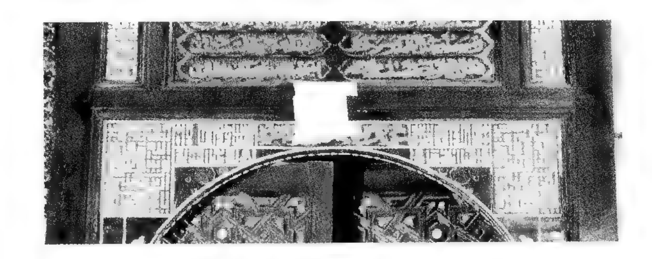
(لوحة ٨ ب) الكتابة الكوفية الهندسية بشباك جامع عبد الباقي جوربجي بالإسكندرية.

– وموضعين آخرين من خرط خشب كذلك ولكنهما أكبر حجمًا، بواقع شباك يقع على يمين المدخل الرئيس المؤدي إلى داخل الجامع، وآخر عن يساره، ونصهما عبارة التوحيد في خمسة سطور كالتالي: 'لا إله إ/لا الله/ محمد/رسو/ل الله' – (لوحة ٨ب) – أما الموضع الرابع فيتمثل في المنطقة العليا من حنية المحراب، والتي تسبق طاقية المحراب، ونصها نفس عبارة التوحيد ولكنها منفذة على الرخام (لوحة ٩أ).

وبالنسبة للمواضع الأخرى المتعددة فقد نُفذت على المنبر الخشبي من خلال التطعيم بالصدف والعظم الأبيض – طبقًا لنص وثيقة الوقف – في شكل حشوتين مستطيلتين، بواقع حشوة يمين ويسار أسفل المقرنصات التي تتوج باب



(لوحة ٩ أ) الكتابات الكوفية الهندسية بداخل حنية محراب جامع عبد الباقي جوربجي بالإسكندرية.



(لوحة ٩ب) الكتابات الكوفية الهندسية بمنبر جامع عبد الباقي جوربجي بالإسكندرية.

المقدم (صدر الباب)، ونصهما: عبارة التوحيد، كما تشغل كوشتي العقد الذي يتوج فتحة باب المقدم كتابات أخرى بالخط الكوفي الهندسي المستطيل؛ منها: حشوة مستطيلة في وضع رأسي، عليها نص يمثل اقتباسًا قرآنيًا من خمسة سطور، نصه:

'نَصْرٌ مِنَ/اللَّهِ وَفَتْحٌ/قَرِيبٌ وَبَشِّرْ/الْمُؤْمِنِينَ/يا محمد'، وذلك بطرف كل كوشة من الكوشتين اليمنى واليسرى، كما توجد حشوة أخرى بداخل كل كوشة، في شكل مستطيل ولكنه صغير وفي وضع أفقي، ويحتوي على سطرين: العلوي نصه عبارة التوحيد، والسفلي نصه اقتباس قرآني، بصيغة: 'ماشا الله كان'،[٣٨] وذلك بالكوشة يمين الواقف أمام باب المقدم، أما مثيلتها بالكوشة اليسرى فقد كُتبت بالخط الكوفي الهندسي المستطيل ولكن بالخط المثنى (الكتابة المنعكسة – الكتابة المرآتية)، وهو ما يمثل نموذجًا فريدًا ورائعًا، هو المثال الثالث له بمصر الإسلامية بعد الأول بجامع الطُنبغا ثم الثاني بجامع البرديني موضوع الدراسة والبحث (لوحات ٢أ، ٩ب، ١٤أ، ب)، (شكلا ٦، ٧). وفيما يلي دراسة تفصيلية للكتابات الكوفية الهندسية الشكل بجامع البرديني[٣٩] – موضوع الدراسة.

الكتابات الكوفية الهندسية الشكل بجامع البرديني

شَيَّدَ هذا الجامع – أثر رقم (٢٠١) – الخواجا[٤٠] كريم الدين بن أحمد البرديني الشافعي (١٠٢٥ – ١٠٣٨هـ/١٦١٦ – ١٦٢٩م)، وهو يقع في شارع الداودية[٤١] (درب الفواخير سابقًا)،[٤٢] إلى الشمال من جامع الملكة صفية (١٠١٩هـ/١٦١٠م) – أثر رقم (٢٠٠) – بمنطقة الدرب الأحمر، جنوب مدينة القاهرة، وهو يعد تحفة معمارية مصبوغة بالصبغة المملوكية؛ إذ إن كل من يرى هذا الجامع ومخططه دون أن يقرأ نقشه التأسيسي المؤرخ له، فإنه يُرجع بناءه إلى آخر فترات العصر المملوكي؛ وذلك لما لمخططه العام وعناصره المعمارية الإنشائية بالإضافة إلى حلياته الزخرفية من التأثيرات المحلية المملوكية الموروثة، ممثلة في التخطيط المكون من درقاعة مغطاة، يتعامد عليها من الجهة الجنوبية الشرقية إيوان القبلة،[٤٣] فضلاً عن سدلة لطيفة تقع إلى يسار الداخل من بابه الرئيس بحيث تتعامد على الدرقاعة من الجهة الشمالية الغربية لها، كما يلاحظ كسوة جدران هذا الجامع بوزرة رخامية رائعة مطعمة بالصدف في أجزاء عدة منها،[٤٤] وتزدان بحشوات مستطيلة تحتوي على أطباق نجمية اثني عشرية وأجزائها، إلى جانب غيرها من الزخارف الهندسية المتنوعة، بالإضافة إلى محراب رخامي بديع يعد من أروع المحاريب



(لوحة ١٠أ) الكتابات الكوفية الهندسية المستطيلة بالجدار الجنوبي لإيوان القبلة بجامع البرديني.

في العصر العثماني، ويمثل امتدادًا لنماذجه في العصر المملوكي الجركسي، إلى جانب المنبر الخشبي والذي يعد تحفة خشبية مزخرفة كذلك بالطبق النجمي العشري والاثني عشري وأجزائهما، فضلاً عن أعمال الخرط المتنوعة، ويضاف إلى العناصر والوحدات السابقة عنصر معماري إنشائي آخر ألا وهو المئذنة،[٤٥] والتي تعد بحق من أروع المآذن على مر العصور الإسلامية في مصر، وهي تنُم عن تقدم ورقي وازدهار فن الحفر على الحجر وصناعته بمصر في العصر العثماني؛ حيث تعد بحق محفلاً ومتحفًا للزخرفة الهندسية المنفذة على الحجر بدقة وإبداع.

ويضاف إلى ما سبق من الصبغة المملوكية التي طغت على جامع البرديني، وجعلته بمثابة معرض أو متحف للتقاليد والتراث المعماري الفني المملوكي حلية أخرى ازدانت بها وزرته الرخامية البديعة – والتي تكسو صدر إيوان القبلة وضلعيه الجانبيين (الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي)، فضلاً عن جدران الدرقاعة والسدلة ألا وهي حلية الكتابات وفق الخط الكوفي الهندسي الشكل، والمتنوع ما بين خط كوفي هندسي ذي حروف قائمة الزوايا، ومرتبة بداخل شكل هندسي مستطيل (كوفي مستطيل)،[٤٦] وخط كوفي هندسي ذي حروف قائمة الزوايا ومرتبة بداخل شكل هندسي مربع (كوفي مربع)، وتوزيعها: ثلاث حشوات مستطيلة بالجدار الجنوبي الغربي (القبلي) لإيوان القبلة، وحشوة مربعة بالركن الجنوبي الشرقي لهذا الإيوان، وأخرى مماثلة بالركن الشمالي الشرقي لنفس الإيوان، وحشوتان مربعتان أعلى مصراعي باب المقدم بالمنبر الواقع يمين الواقف أمام المحراب، فضلاً عن حشوة أخرى مستطيلة تعلوهما، وفيما يلي دراسة تفصيلية لتلك النماذج:

١- الكتابات الكوفية الهندسية المستطيلة الشكل بالجدار الجنوبي الغربي (الجنوبي) لإيوان القبلة

تزدان الوزرة الرخامية التي تكسو الجدار الجنوبي الغربي (الجنوبي) من إيوان القبلة بأربعة نماذج من الخط الكوفي الهندسي الشكل، منها ثلاثة نماذج من نوع الخط الكوفي الهندسي المستطيل،[٤٦] أما النموذج الأخير فهو منفذ وفق الخط الكوفي الهندسي المربع، وهو ما يتفق مع الزخارف الهندسية المتنوعة التي تزدان بها الوزرة الرخامية في تكامل وتناسق تام، وتوزيعهم كالتالي:

أ- الكتف الأول بالطرف الغربي من الجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة (مما يلي الدرقاعة)

نُفذت الكتابة في داخل وحدة مستطيلة أو إطار أسود مستطيل، قياساته كالتالي: يرتفع عن مستوى أرضية الإيوان أو بمعنى آخر ارتفاعه بالنسبة للوزرة المنفذ عليها بحوالي (١,٥٧م)، وطول هذا الإطار المستطيل حوالي (٩٥سم)، أما عرضه فهو (٣٢سم) تقريبًا، وسمكه (٢سم)، أما بالنسبة لنص الخط الكوفي الهندسي المستطيل الشكل، والمنفذ بداخل هذا الإطار المستطيل الشكل فهو يمثل عبارتي: البسملة والتوحيد (نص الشهادتين) في سطرين بوضع أفقي، وبصيغة:

- السطر الأول: عبارة البسملة، بصيغة: 'بسم الله الرحمن الرحيم الله'[٤٧]
- السطر الثاني: عبارة التوحيد، بصيغة: 'لا إله إلا الله محمد رسول الله'

وقد ثبت من خلال نصوص وموضوعات النقوش الكتابية المنفذة بالخط الكوفي الهندسي الشكل في عصر دولتي المماليك البحرية والجراكسة ظهور عبارة (صيغة) 'البسملة' بالخط الكوفي الهندسي المستطيل بحيث تسبق نصًا قرآنيًا، وذلك في نموذجين من عصر دولة المماليك الجراكسة هما: القسم العلوي من اللوحين الرخاميين بوضع أفقي أعلى: العتب بواجهة الباب في نهاية الممر الموصل إلى الصحن بجامع المؤيد شيخ المحمودي (٨١٨ – ٨٢٣هـ/١٤١٥ – ١٤٢٠م) – (لوحة ٤جـ) – فضلاً عن اللوحين أعلى صدر حجر المدخل الرئيس بمسجد الأمير الجمالي يوسف (المعروف بالمدرسة الصاحبية) بالأزهر (٨٥٦ – ٨٥٧هـ/١٤٥٢ – ١٤٥٣م)، أما بالنسبة لعبارة (صيغة) 'البسملة' التي تشغل السطر الأول من النص الكتابي الذي نحن بصدده في جامع البرديني فيلاحظ أنها تنتهي بلفظ الجلالة (الله) بحيث تكون صيغتها: 'بسم الله الرحمن الرحيم الله'، وهو ما لم يظهر – على حد علم الباحث – في أي من عبارات 'البسملة' بالخط الكوفي الهندسي المربع أو المستطيل الشكل من قبل ذلك؛ ومن ثم فهو نص فريد وأكثر تميزًا.

أما بالنسبة لعبارة التوحيد (نص الشهادتين) والتي ظهرت في السطر الثاني من النص الكتابي الهندسي المستطيل بجامع البرديني فيلاحظ أنها تمثل تأثيرًا إيرانيًا وافدًا من مشرق العالم الإسلامي على قاهرة المماليك زمن دولتهم البحرية (٦٤٨ – ٧٨٤هـ/١٣٨٢ – ١٥١٧م)،[٤٨] ولكنها – أي عبارة التوحيد (نص الشهادتين) – لم تكن مقرونة بصيغة 'البسملة'، وإنما كانت مستقلة، ولعل أقدم نماذجها بهذه الصورة المستقلة في عمائر المماليك: نص الشهادتين باللوحة الرخامية الثالثة المربعة الشكل، والتي تزدان بها الوزرة الرخامية في رواق القبلة بمسجد الأمير الطُنبغا المارداني (٧٣٩ – ٧٤٠هـ/١٣٣٩ – ١٣٤٠م) بشارع التبانة،[٤٩] ثم تلته نماذج أخرى كان ثانيها بالحشوة الحجرية المربعة أعلى الجدار الجانبي الأيسر لحجر المدخل الرئيس في مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ – ٧٦٤هـ/١٣٥٦ – ١٣٦٢م)،[٥٠] أي أنه منفذ خارج المنشأة، أما النموذج الثالث فكان في إحدى منشآت عصر دولة المماليك الجراكسة باللوحين المربعين من مادة الرخام والمتماثلين في مضمون (موضوع) الكتابة، فضلاً عن شكلها، وذلك عن يمين ويسار المقرنصات بصدر دخلة نافذة صدر حجر المدخل الرئيس بمدرسة وخانقاه الأمير جمال الدين يوسف الأستادار (٨١١هـ/١٤٠٨م) بالجمالية (لوحتا ٢ب، ٣أ، ب).

أما النموذج الرابع فكان في اللوحين الرخاميين المتماثلين في الدخلة الرأسية بالجدارين الجانبيين لحجر المدخل الرئيس في جامع المؤيد شيخ المحمودي (٨١٨ – ٨٢٣هـ/١٤١٥ – ١٤٢٠م) بداخل باب زويلة،[٥١] وبالنسبة للنموذج الخامس فقد ظهر في اللوحين المتماثلين من الرخام الأبيض عن يمين ويسار شباك صدر حجر المدخل الرئيس إلى مدرسة الأمير فيروز الساقي بدرب سعادة (٨٣٠هـ/١٨٢٧م)، وأعقب هذا النموذج آخر في شكل حشوتين حجريتين من النوع المربع عن يمين ويسار المقرنصات أعلى نافذة صدر حجر المدخل الرئيس بجامع الأمير بردبك الأشرفي الدوادار 'المدرسة البردبكية' بشارع أم الغلام (٨٥٨ – ٨٥٩هـ/١٤٥٤م)، أما النموذج السابع فقد ظهر منفذًا على الخشب في الحجاب الخشبي من

خرط خشب الذي يغطي واجهة فتحة المزملة بمدرسة السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٧ – ٨٧٩هـ/١٤٧٢ – ١٤٧٤م) بقرافة المماليك، وتلا ذلك النموذج آخر في شكل لوحات رخامية أربع تتخلل الوزرة الرخامية، بواقع لوحة بكل ركن من أركان قبة الأمير يشبك من مهدي (مسجد القبة) بكوبري القبة (٨٨١ – ٨٨٢هـ/١٤٧٧م)، أما النموذج التاسع الذي يمثل نص الشهادتين (عبارة التوحيد) فقد ظهر على جانبي المحراب بخانقاه السلطان قانصوه الغوري (٩٠٨ – ٩١٠هـ/١٥٠٣ – ١٥٠٥م) في منطقة الغورية، بواقع لوحة رخامية بكل جانب، لوحات ٤(أ)، ٥، ٦. [٥٢]

وهكذا من خلال تلك النماذج السابقة يتضح أن مضمون العبارة المنفذة بالخط الكوفي الهندسي المستطيل بالصورة الموضحة في الكتف الأول بالجدار الجنوبي الغربي من إيوان قبلة جامع البرديني يعد بمثابة تطور هام حدث في العصر العثماني (٩٢٣ – ١٢١٣هـ/١٥١٧ – ١٧٩٨م)، يتمثل فيما يلي:

١– إدراج لفظ الجلالة 'الله' في نهاية عبارة 'البسملة'.

٢– دمج 'البسملة' بعبارة 'التوحيد' أو 'نص الشهادتين'، بدلاً من الصيغة المفردة لكليهما من قبل، وبالتالي إنهاء سطري الكتابة بلفظ الجلالة 'الله'؛ بحيث ينتهي به السطر الأول عقب 'البسملة'، وينتهي به السطر الثاني عقب 'عبارة التوحيد' أو 'نص الشهادتين'.

٣– التنفيذ بالخط الكوفي الهندسي المستطيل بدلاً من الكوفي المربع المعتاد من قبل بالنسبة لعبارة 'التوحيد'.

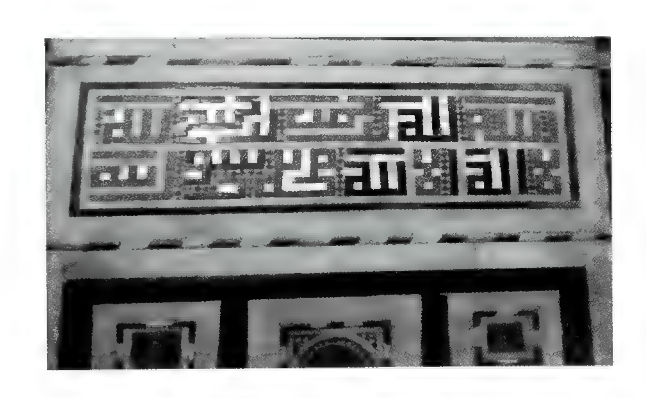
ومن ثم فإن هذا النص يعد نصًا فريدًا بكل المقاييس.

أما بالنسبة للطريقة الصناعية المستخدمة في تنفيذ تلك الكتابة فهي تمثل امتدادًا لمثيلاتها في عصر دولة المماليك الجراكسة فقد نُفذت بتنزيل معجون صمغي ملون (Mucilaginous Paste) أسود اللون في مواضع، وأخضر اللون في مواضع أخرى، وهو ما يُعرف باسم طريقة 'الحفر والدفن أو الحفر والتنزيل'،[٥٣] وذلك من خلال تنزيل أو تلبيس أو ملء الكتابة الكوفية الهندسية المحفورة في الرخام المائل إلى الاصفرار – والتي تم حفرها بواسطة الأزاميل وغيرها من آلات الحفر لمسافة ما يقرب من نصف سنتيمتر تقريبًا – بمعجون صمغي أسود اللون في بعض كلمات الحشوة، إلى جانب المعجون الأخضر اللون في كلمات أخرى، ويتخلل ذلك تطعيم بمادة الصدف السائدة بشكل جمالي رائع في وزرة الجامع ومنبره.

وقبل القيام بالدراسة التحليلية لحروف هذه الحشوة ينبغي الحديث عن وسائل شغل الفراغ في مساحة كتابتها الكوفية الهندسية المستطيلة، ويلاحظ مدى التأثر الواضح بالوسائل المملوكية المتبعة من قبل لمراعاة تقليل المساحات المترتبة عن تنظيم حروف الكلمات وفق نظام هندسي، والتي منها:

شغل الفراغ في السطر الأول بخط أو ضلع مستقيم أفقي بطول الكلمة، وذلك في كلمة 'بسم'، وبخط أو ضلع مستقيم أفقي قصير الطول أسفل حرف 'الياء' في صورته المركبة المتوسطة، وحرف 'الميم' المركبة المتطرفة في كلمة 'الرحيم' بنفس السطر الأول، فبدا هذا الضلع (الخط) وكأنه نقطتا حرف 'الياء'؛ ومن ثم يلاحظ براعة الفنان المبدع في العصر العثماني في توظيف وسائل شغل الفراغ الهندسية كبديل عن الإعجام (التنقيط) غير المستخدم ضمن قواعد الخط الكوفي الهندسي الشكل، كما ظهر

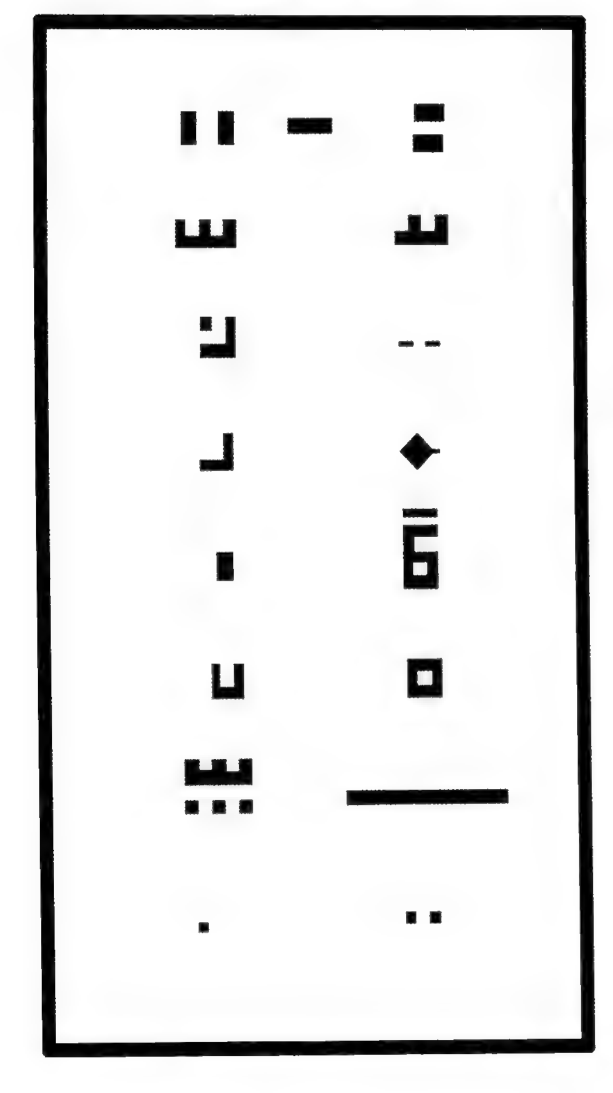
شكل ١: رسم مفرغ لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة باللوحة رقم ١٠ (ب).



(لوحة ١٠ب) الكتابات الكوفية الهندسية المستطيلة بالكتف الأول بإيوان القبلة بجامع البرديني.

نفس الضلع أعلى حرف 'الهاء' في صورته المركبة المتطرفة في كلمة 'إله' بالسطر الثاني (لوحة ١٠ب)، (شكلا ١، ٢).

ومن الوسائل الهندسية الأخرى لشغل الفراغ في كلمات هذه الحشوة المربعات، ومنها المربع الواحد أعلى حرف 'الهاء' في صورته المركبة المتطرفة بلفظ الجلالة 'الله' في نهاية السطر الأول، وهو أيضًا من التأثيرات المملوكية التي ظهرت في نماذج عدة بكتابات هذا العصر، ومنها كتابات دركاه جامع المؤيد شيخ، ومن الصور الأخرى لشغل الفراغ إلحاق الخطوط أو الأضلاع المستقيمة الأفقية القصيرة الطول بنهاية حرف 'الهاء' في صورته



(شكل ٢) رسم مفرغ للأشكال الهندسية المستخدمة لشغل الفراغ بالكتابات الكوفية الهندسية بجامع البرديني.

المركبة المتطرفة؛ بحيث يبدو وكأنه جزء لا يتجزأ من هذا الحرف، ويتجلى ذلك في لفظ الجلالة 'الله'

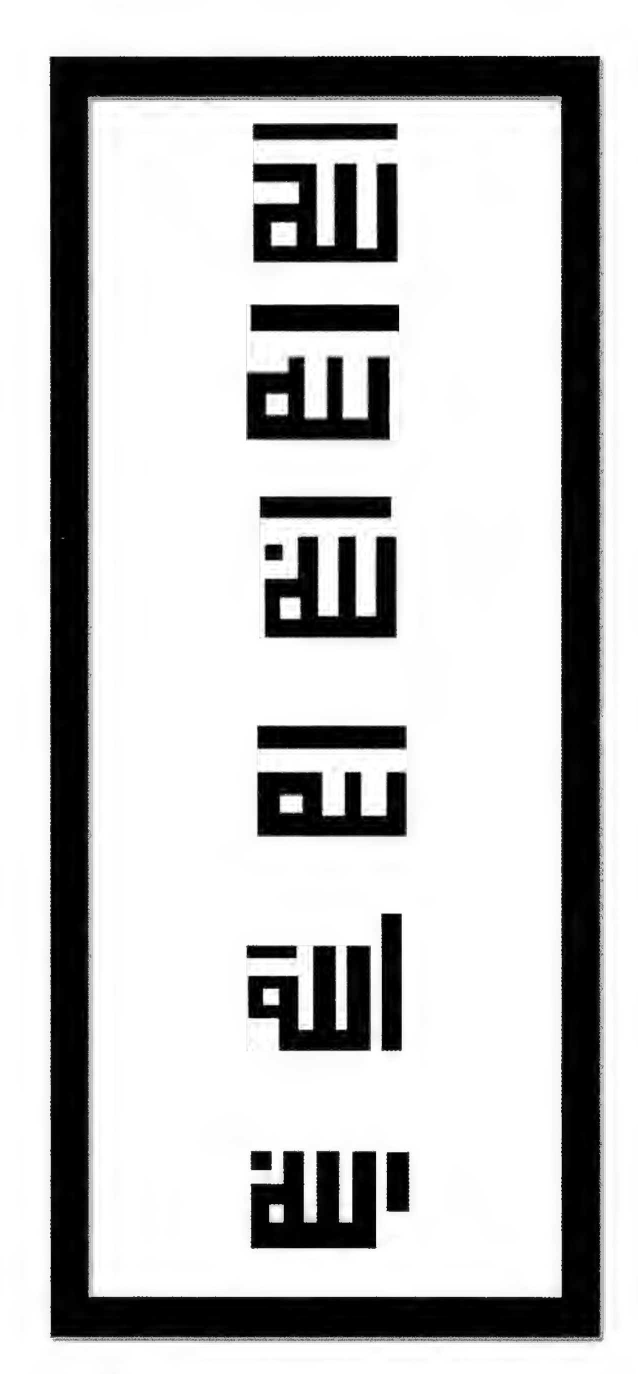
الأول بالسطرين الأول والثاني، وكلمة 'إله' بالسطر الثاني (لوحة ١٠ب)، (شكلا ١، ٢).

ومن الصور الأخرى لشغل الفراغ بهذه الحشوة العمل على الاستعانة بحروف كلمات أخرى من نفس العبارة المنقوشة بالحشوة دون الاستعانة بالأشكال الهندسية السابق ذكرها، أي من النص نفسه، وهو ما يُحدث نوع من الاكتفاء والانسجام الداخلي، ويتمثل ذلك في حروف 'الألف' في صورته المفردة أعلى حرف 'الهاء' في صورته المركبة المتطرفة بلفظ الجلالة 'الله'في السطر الأول، وفي كلمة 'الرحمن'، و'الرحيم'، ولفظ الجلالة 'الله' في آخر نفس السطر الأول، ولفظ الجلالة 'الله' الأول والثاني بالسطر الثاني، وهو ما يمثل تأثيرًا مملوكيًا ساد في كتابات ذلك العصر (لوحة ١٠ب)، (شكلا ١، ٢).

ويلاحظ دقة المُرخّم المبدع في كتابات جامع البرديني وذلك بتطعيم أرضيات بعض الكلمات بمادة الصدف، وهو ما يمثل شكلاً جديدًا زاد من إبداع الكتابة ومنحها شكلاً زخرفيًّا جميلاً، ومن نماذجه: بأرضية حرف 'الميم' بصورته المركبة المتطرفة في كلمة 'بسم' بالسطر الأول، ولفظ الجلالة الأول 'الله'، وأجزاء من كلمة 'الرحمن'، وأرضية كلمة 'الرحيم'، وحرف 'الهاء' بصورته المركبة المتطرفة في لفظ الجلالة 'الله' آخر السطر الأول، وأرضية 'اللام ألف' في بداية السطر الثاني، وكلمة 'إله'، و'اللام ألف' في كلمة 'إلا'، ولفظي الجلالة بنفس السطر، وأرضية كلمة 'محمد'، وبعض حروف كلمة 'رسول' (لوحة ١٠ب)، (شكل ١).

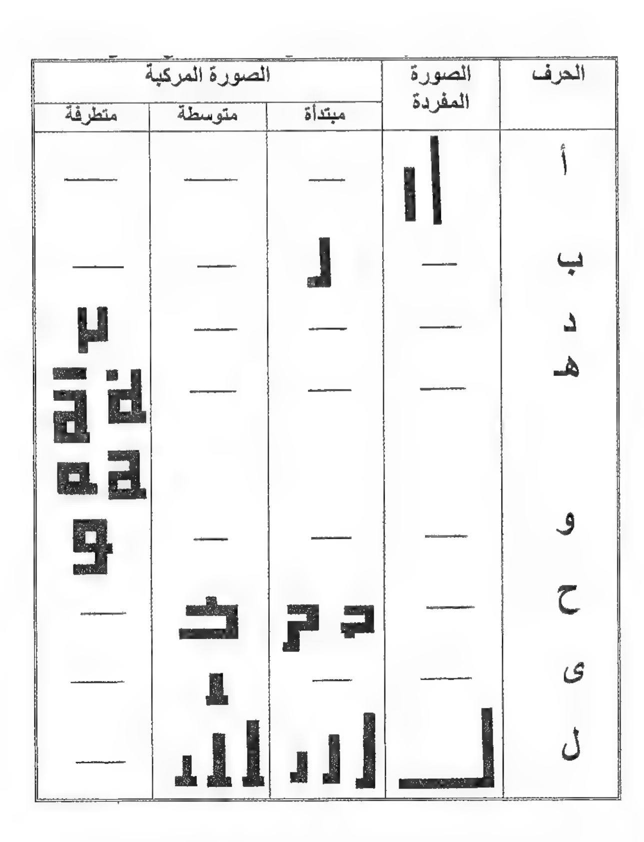
ومن الملاحظ كذلك زخرفة أرضية بعض كلمات نقش الحشوة بمعجون صمغي ذي لون بني فاتح، يأخذ شكل معينات صغيرة متلاحمة ومتتالية في وضعين: الأول هو الوضع الرأسي وهو الغالب، ويتمثل في بداية ونهاية كلمة 'بسم'، والفراغ بينها وبين لفظ الجلالة الأول بالسطر الأول، وما يلي حرف 'اللام' في صورته المركبة المبتدئة في كلمة 'الرحمن'، والفراغ بينها وبين لفظ الجلالة الأخير 'الله'، وما بعده بنفس السطر الأول (نهاية السطر)، أما بالنسبة لنماذج زخرفة المعينات في السطر الثاني بوضعها الرأسي في الفراغ بين كلمتي 'لا' و'إله'، وبين حرف 'الألف'، و'اللام ألف' في كلمة 'إلا'، والفراغ بين لفظ الجلالة 'الله' الأول وبين كلمة 'محمد'، أما بالنسبة للوضع الثاني لزخرفة المعينات فهو الوضع الأفقي إلى جانب الرأسي (معًا)، وذلك في كلمة وحيدة هي كلمة 'رسول' في السطر الثاني، بحيث شملت كل أرضية الكلمة في تميز رائع وجميل لم يظهر في أي كلمة أخرى بنفس الحشوة (لوحة ١٠ب)، (شكل ١).

ومن الملاحظات الأخرى على كتابات هذه الحشوة تناوب ألوان كلماتها، فهناك كلمة ذات لون أسود (بمعجون صمغي أسود اللون)، بالتبادل مع الكلمة التي تليها وهي ذات لون أخضر (بمعجون صمغي أخضر اللون)؛ مما أحدث نوعًا من أنواع الزخرفة التي أكسبت النقش شكلاً جماليًّا رائعًا، ويتمثل ذلك في كلمات السطر الأول ذات اللون الأسود وهي: لفظ الجلالة 'الله'، وكلمة 'الرحيم'، أما كلمات السطر الثاني فهي: 'إله'، وحرف 'الألف' في صورته المفردة في أول كلمة 'إلا'، ولفظ الجلالة الأول 'الله'، والحروف الثلاثة الأولى من كلمة 'رسول' بصيغة 'رسول'، ويتوسط الكلمات السابقة باقي كلمات النقش ولكن ذات اللون الأخضر وهي: كلمات: 'بسم'، 'الرحمن'، ولفظ الجلالة الأخير 'الله' في السطر الأول، وكلمات 'لا'، و'اللام ألف' في كلمة 'إلا'، و'محمد'، وحرف اللام في صورته المفردة بآخر كلمة 'رسول'، إلى جانب لفظ الجلالة 'الله' في



(شكل ٣) رسم مفرغ للفظ الجلالة بالكتابات الكوفية الهندسية المربعة والمستطيلة بجامع البرديني

آخر السطر الثاني، وهو ما أحدث شكلاً جماليًا بديعًا إلى جانب زخرفة المعينات والتطعيم بالصدف؛ مما جعل نقوش جامع البرديني أكثر تفردًا وتميزًا عما سبق من كتابات (لوحة ١٠ب)، (شكل ١).



الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة: مبتداة	الصورة المركبة: متوسطة	الصورة المركبة: متطرفة
أ		—	—	—
ب	—		—	—
د	—	—	—	
هـ	—	—	—	
و	—	—	—	
ح	—			—
ى	—	—		—
ل				—

(جدول ١) تحليل للحروف الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ١.

أما عن الدراسة التحليلية لحروف الكتابة والتي تتضمن عبارة 'البسملة' مقرونة في نهايتها بلفظ 'الجلالة' في السطر الأول، وعبارة التوحيد (نص الشهادتين) في السطر الثاني (شكل ١)، (جدولا ١، ٢)، فهي كما يلي:

- **حرف الألف**: ويتمثل هذا الحرف بصورته المفردة في شكل قائم مستطيل بوضعين: أحدهما أفقي بهدف شغل الفراغ من نفس العبارة المنقوشة بالحشوة دون الاستعانة بأشكال أخرى، وذلك في كلمات: لفظ الجلالة 'الله' في كل من السطرين الأول والثاني، والمكررة أربع مرات – بواقع مرتين بكل سطر – إلى جانب كلمتي: 'الرحمن' و'الرحيم'، أما الوضع الآخر لشكل حرف 'الألف' القائم المستطيل فهو الوضع الرأسي في كلمتي: 'إله' و'إلا' (شكلا ١، ٣)، (جدول ١).

- **حرف الباء**: ويظهر هذا الحرف بصورة وحيدة في هذا النقش الكتابي الهندسي قائم الزوايا وهي الصورة المركبة المبتدئة، وذلك في كلمة 'بسم'، ويتكون من قائم رأسي متوسط الحجم يتعامد على قاعدة أفقية متصلة بالحرف اللاحق عليه وهو حرف 'السين' في صورته المركبة المتوسطة بنفس الكلمة.

- **حرف الدال**: ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة بهذا النقش، وهي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة 'محمد' بالسطر الثاني، في صورة شبيهة بحرف 'الحاء' ولكن في وضع رأسي – سيرد وصفه فيما يلي – بحيث يتألف من ثلاثة خطوط، خطين متوازيين رأسيًا، الأيمن منهما قصير، والأيسر طويل ممتد على استقامته لأدنى بشكل قائم عمودي متصل من طرفه الأدنى بنهاية الطرف الأيمن من الشكل المربع المفرغ الوسط لحرف الميم السابق بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، ويصل الخطان المتوازيان رأسيًا من أدنى ضلع أفقي قصير؛ بحيث يشبهون جميعًا شكل حرف (U) في اللغة الإنجليزية، وهو ما يمثل تأثيرًا مملوكيًا ظهرت نماذجه في الكتابات الهندسية المربعة بدائر رقبة القبة الشمالية بضريح السلطانية بقرافة المماليك في كلمات 'محمد' ولكن مع اختلاف بسيط (شكل ١)، (جدول ١).

- **حرف الهاء**: ويظهر هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتطرفة في لفظ الجلالة 'الله'، والمكرر أربع مرات في هذا النقش، بالإضافة إلى كلمة 'إله'، ولكن في ثلاثة أشكال مختلفة هي:

- **الشكل الأول لحرف الهاء**: في كلمات: لفظ 'الجلالة' الأول بالسطرين الأول والثاني، وكلمة 'إله' بالسطر الثاني، ويلاحظ أن الحرف يتكون من مربع مفرغ الوسط ضلعه الأفقي الأدنى امتداد لقاعدة حرف 'اللام' السابق له، أما ضلعه الأيمن فيلاحظ امتداده على استقامته لأعلى، ويتعامد عليه خط أفقي قصير بشكل زاوية قائمة؛ بحيث يشبه في هذا الشكل حرف 'الواو' في وضعه المقلوب من حيث رأسه المربعة والمتجهة لأسفل، وعراقتها المتجهة لأعلى، وهو ما يمثل نوعًا من أنواع شغل الفراغ من خلال إلحاق الخطوط أو الأضلاع المستقيمة الأفقية أو الرأسية القصيرة الطول بنهايات أجسام بعض الحروف، ويعد هذا من التأثيرات الإيرانية الوافدة على العمارة الإسلامية في مصر في عصر دولة المماليك الجراكسة؛ حيث ظهر في الخط الكوفي الهندسي المربع باللوحين بأعلى الجدارين الجانبيين بحجر المدخل الرئيس إلى جامع المؤيد شيخ المحمودي بداخل باب زويلة.[٥٤]

- **الشكل الثاني لحرف الهاء**: في لفظ الجلالة 'الله' بآخر السطر الأول، ويظهر هذا الحرف بحيث يتكون من شكل مربع مفرغ الوسط، ضلعه الأفقي الأدنى امتدادًا لقاعدة الحرف السابق له من ناحية اليمين، وهو حرف 'اللام' في صورته المركبة المتوسطة، ويلاحظ أن الضلع الأيمن لمربع حرف 'الهاء' ممتد على استقامته لأعلى؛ بحيث يساوي هامات باقي حروف لفظ الجلالة، أما الضلع الأيسر فيعلوه مربع يمثل نوعًا من أنواع شغل الفراغ والتي سادت من قبل في هذا النوع من الكتابات الهندسية الشكل في العصر المملوكي بدولتيه البحرية والجراكسة، ومنها على سبيل المثال كتابات جامع المؤيد شيخ.

أما الشكل الثالث لحرف الهاء: فقد ظهر في لفظ الجلالة 'الله' في آخر السطر الثاني، وهو يتشكل من مربع مفرغ الوسط، ضلعه الأفقي الأدنى يمثل امتدادًا لقاعدة الحرف السابق له من ناحية اليمين، وهو حرف اللام في صورته المركبة المتوسطة (شكلا ١، ٣)، (جدول ١).

- **حرف الواو:** ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة وحيدة بالسطر الثاني هي 'رسول' بحيث تتشكل رأس هذا الحرف من مربع الشكل مفرغ الوسط يتجه ناحية اليسار، أما عراقته فتتكون من رقبة رأسية تلتصق بالرأس المربع من جهته اليمنى، وتهبط (الرقبة) لأسفل لتلتحم بقاعدة أفقية قصيرة بمستوى السطر؛ مما جعل عراقة الواو في شكل زاوية قائمة جهة اليسار.

- **حرف الحاء:** ظهر هذا الحرف في صورتين، الأولى المركبة المبتدئة في كلمتين بالسطر الأول: 'الرحمن'، 'الرحيم' وذلك في شكلين: الشكل الأول: في كلمة 'الرحمن' ويتكون من ثلاثة خطوط: خطين متوازيين أفقيًا، الخط السفلي منهما ممتد على استقامته أفقيًا ناحية اليسار؛ ليتصل بالحرف الذي يليه وهو حرف الميم في صورته المركبة المتوسطة، ويصل الخطين من جهة اليمين قائم قصير عمودي عليهما، أما الشكل الثاني: ويتمثل في كلمة 'الرحيم'، فيلاحظ أنه يشبه إلى حد بعيد الشكل الأول غير أنه يلاحظ أن الخط السفلي الأفقي غير ممتد أفقيًا ناحية اليسار ولكنه يتفق مع الخط العلوي في الامتداد، كما أنه يرتكز على خط رأسي قصير يرتكز على السطر، ثم يمتد أفقيًا ناحية اليسار ليلتحم بحرف 'الياء' الذي يليه في صورته المركبة المتوسطة.

أما بالنسبة للصورة الثانية التي ظهر بها حرف الحاء فهي الصورة المركبة المتوسطة وذلك في كلمة 'محمد' بالسطر الثاني، ويلاحظ أنها تتشابه كثيرًا مع الشكل الأول من الصورة الأولى غير أن الخطين الأفقيين المتوازيين أكثر امتدادًا في هذه الصورة الثانية، كما يلاحظ أن الخط الأفقي الأدنى يرتكز على السطر (شكل ١)، (جدول ١).

- **حرف الياء:** ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتوسطة، وذلك في كلمة 'الرحيم' بالسطر الأول، ويتكون من قائم رأسي قصير، يرتكز في أدناه على قاعدة أفقية، ويلاحظ وجود خط أفقي قصير أسفل حرف 'الميم' الذي يليه، وهو بمثابة نوع من أنواع شغل الفراغ التي سادت في مثل هذا النوع من الكتابات الهندسية في العصر المملوكي، كما أنه يبدو وكأنه نقطتا حرف الياء.

- **حرف اللام:** ويتمثل هذا الحرف في صورتيه المفردة والمركبة: أما الصورة المفردة فقد ظهرت في كلمة واحدة هي 'رسول' ويتألف من ضلعين أحدهما أفقي ممتد جهة اليسار على السطر، بحيث يقع أسفل الكلمة التي تليه وهي لفظ 'الجلالة'، ويتعامد عليه الضلع الثاني بشكل قائم رأسي طويل مؤلفًا معه شكل زاوية قائمة؛ بحيث يحتضن الضلعان (الأفقي والرأسي) المذكوران لفظ الجلالة 'الله' الذي يليهما.

أما الصورة المركبة فقد ظهرت مبتدأة في كلمات: لفظ الجلالة 'الله' المكررة أربع مرات بالسطرين الأول والثاني، وكلمات: 'الرحمن' و'الرحيم' بالسطر الأول، و'إله' بالسطر الثاني، ويلاحظ أن شكل هذا الحرف يتشابه مع الصورة المفردة غير أن الضلع الأول الأفقي قصير نوعًا في

كل الكلمات المذكورة، كما أن الضلعين في لفظ الجلالة 'الله' في نهاية السطر الثاني يلاحظ أنهما قصيران نوعًا ما عن النماذج الأخرى، أما بالنسبة للصورة المركبة المتوسطة لحرف اللام فقد ظهرت في كلمات: لفظ الجلالة 'الله' المكرر أربع مرات بالسطرين الأول والثاني، وهي تشبه تمامًا الصورة المركبة المبتدئة غير أنها تختلف عنها في أنها متصلة بالحرف السابق لها واللاحق عليها (شكلا ١، ٣)، (جدول ١).

- **حرف اللام ألف**: وقد ظهرت صورته المفردة في كلمتي 'لا' و'إلا' بالسطر الثاني، بحيث يتكون 'اللام ألف' من قاعدة مربعة الشكل مفرغة الوسط، ويخرج من منتصف الضلع العلوي لهذه القاعدة المربعة قائم قصير عمودي (رأسي)، يحمل من أعلاه قاعدة قصيرة أفقية بنفس طول ضلع القاعدة المربعة؛ بحيث يتوازيان تمامًا، ثم يرتفع من فوق هذه القاعدة الأفقية القصيرة قائمان طوليان (رأسيان)، وهما يمثلان 'اللام' و'الألف' (شكل ١)، (جدول ٢).
- **حرف الميم**: ويتمثل هذا الحرف في ثلاث صور: الأولى المركبة المبتدئة، وذلك في كلمة 'محمد' بالسطر الأول، ويبدو فيها الحرف من رأس على شكل مربع مفرغ الوسط أعلى نصف الضلع الأفقي العلوي لحرف 'الحاء' الذي يليه في صورته المركبة المتوسطة، ويلاحظ امتداد الضلع الأيسر لهذا المربع قليلاً إلى أدنى؛ بحيث يكون عموديًا على هذا الحرف (أي حرف 'الحاء' اللاحق له، وتحديدًا ضلعه الأفقي العلوي)، فيشكلان معًا زاوية قائمة جهة اليمين، أما الصورة الثانية فهي المركبة المتوسطة، وذلك في كلمتين 'الرحمن' في السطر الأول، و'محمد' في السطر الثاني، وبشكلين مختلفين، الشكل الأول: ويظهر في كلمة 'الرحمن' ويتخذ رأس حرف 'الميم' فيه شكل مربع مفرغ الوسط كذلك، يمتد ضلعه السفلي (للمربع) على استقامته أفقيًا ناحية اليسار؛ ليتصل بالحرف الذي يليه وهو حرف 'النون' في صورته المركبة المتطرفة، أما ضلعه العلوي (للمربع) فيتصل مباشرة بالحرف السابق له وهو حرف 'الحاء' في صورته المركبة المبتدئة، أما الشكل الثاني: فيتمثل في كلمة 'محمد' بالسطر الثاني ويلاحظ مدى التشابه مع الشكل الأول غير أن الضلع الجانبي الأيمن (الرأسي) للمربع يمتد لأعلى (رأسيًا)؛ ليتصل بحرف الدال الذي يليه في صورته المركبة المتطرفة.

أما الصورة الثانية فهي الصورة المركبة المتطرفة وقد ظهرت في كلمتين: 'بسم' و'الرحيم' بالسطر الأول، ويلاحظ أنها ظهرت في الكلمة الأولى في شكل مربع مفرغ الوسط مرتفع عن مستوى السطر؛ حيث امتد الضلعان الأيمن والأيسر (للمربع) على استقامتهما لأدنى، بشكل قائم رأسي قصير يتوازى مع الآخر، كما يلاحظ أن الضلع الأيمن منهما يلتحم بالقائم الأفقي لحرف 'السين' السابق له، وذلك على مستوى السطر، أما شكل حرف 'الميم' في كلمة 'الرحيم' فيلاحظ أنه يشبه إلى حد بعيد حرف 'الواو' ولكن في وضع معكوس؛ إذ يتكون حرف 'الميم' من رأس مربع مفرغ الوسط، يتجه ناحية اليمين، ويرتكز على رقبة (قائم) رأسية تلتصق بتلك الرأس المربعة من جهته اليسرى، ويلاحظ أن الرقبة تهبط بحيث تكاد تلتصق بقاعدة أفقية قصيرة في مستوى السطر ممتدة على استقامتها ناحية اليمين، وهي تبدو في شكل ضلع أو خط

قصير بمثابة فاصل بين الحروف، كما أنه وُظف في هذا النقش كي يكون بديلاً عن نقطتي حرف 'الياء' السابق له (شكل ١)، (جدول ٢)، وهو ما يمثل تأثيرًا مملوكيًا ظهر من قبل في كتابات دركاه جامع المؤيد شيخ المحمودي٥٥ (لوحة ٤ب).

- **حرف النون**: ويظهر هذا الحرف بهذا النقش في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتطرفة، وذلك في كلمة 'الرحمن'، بحيث يتشكل الحرف من ثلاثة خطوط: خطين قصيرين متوازيين رأسيًا، يصلهما من أدنى خط أفقي، يمتد ناحية اليمين ليتصل بالحرف السابق له وهو حرف 'الميم'، وذلك أعلى مستوى السطر، ويلاحظ أن الخط (القائم) الرأسي الأيسر تتجه هامته جهة اليمين قليلاً وكأنه يظهر نقطة حرف النون، وهو ما ظهر من قبل في النقش الكتابي بدركاه جامع المؤيد شيخ من العصر المملوكي الجركسي (لوحة ٤ب).

- **حرف السين**: ويتمثل هذا الحرف في صورتين، الصورة الأولى هي المركبة المبتدئة في كلمة 'رسول' بالسطر الثاني، ويتشكل الحرف من ثلاثة قوائم متساوية الرؤوس، وتستقر (ترتكز) هذه القوائم على قاعدة أفقية أعلى مستوى السطر، وتمتد هذه القاعدة ناحية اليسار؛ لكي تلتحم برأس حرف 'الواو' وهو الحرف اللاحق له في صورته المركبة المتطرفة، أما الصورة الأخرى لحرف 'السين' فهي المركبة المتوسطة في كلمة 'بسم' بالسطر الأول، ويلاحظ أن هذا الحرف يشبه في تكوينه الصورة المركبة المبتدئة غير أنه يختلف عنه في أن القاعدة الأفقية تستقر على مستوى السطر، كما أنها تمتد ناحية اليمين واليسار لكي تتصل بالحرفين السابق واللاحق

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
لا		—	—	—
م	—			
ن	—	—	—	
س	—			—
ر		—	—	

(جدول ٢) تابع تحليل الحروف الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ١.

له، إلى جانب زيادة ارتفاع هامات الثلاثة قوائم الرأسية التي تمثل أسنان حرف 'السين'.

- **حرف الراء**: وقد ظهر هذا الحرف في صورتين، الصورة الأولى هي الصورة المفردة، وذلك في كلمة 'رسول' بحيث يتشكل من ثلاثة خطوط، أحدهم أفقي يمتد جهة اليسار على مستوى السطر، ويتعامد عليه قائم (خط) رأسي؛ بحيث يشكلان زاوية قائمة، أما الخط الثالث فيتمثل في امتداد أو انكسار هامة القائم الرأسي، بحيث تتجه ناحية اليسار قليلاً فتوازي أقل من نصف الخط الأفقي الممتد على مستوى السطر، وهو ما جعل هذا الحرف يشبه حرف 'الحاء'، في صورته المركبة المبتدئة في كلمة 'الرحمن'، أما الصورة الثانية لحرف 'الراء' فهي الصورة المركبة المتطرفة والتي ظهرت في كلمتين بالسطر الأول،

وهما: 'الرحمن'، و'الرحيم'، ويلاحظ أنهما يتشكلان من خطين أحدهما أفقي طويل في كلمة 'الرحمن'؛ إذ يمتد على مستوى السطر جهة اليسار، بحيث يقع أسفل باقي الحروف اللاحقة من نفس الكلمة وهي: 'الحاء، والميم، والنون'، وكأنه يحتضنهم مع الخط الآخر الثاني والمتعامد عليه جهة اليمين؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، أما في كلمة 'الرحيم' فيلاحظ أن الخط الأفقي لا يمتد كثيرًا ناحية اليسار؛ بحيث لا يحتضن مع الخط الرأسي إلا الحرفين اللاحقين له وهما حرف 'الحاء'، وبداية حرف 'الياء' من نفس الكلمة (شكل ١)، (جدول ٢).

ويتضح مما سبق من الدراسة التحليلية لحروف الحشوة المستطيلة الأولى بجامع البرديني مدى التنوع في صور الحروف، فضلاً عن هيئتها وشكلها في كل صورة، مما ينم عن خصب خيال الخطاط والمبدع في العصر العثماني، بالإضافة إلى أصالته في التأثر بإرث سلفه في العصر المملوكي، وهو ما يمثل ثلاث خصائص هامة من خصائص الفنون الإسلامية، وهم: الوحدة المتماسكة في المظهر والجوهر بطبيعة تطبعها بسمات واحدة، فضلاً عن التطور المتواصل، والتنوع الكبير في الأشكال والصياغة والزخرفة.

ب- الكتف الثاني مما يلي الطرف الغربي من الجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة (مما يلي الدرقاعة)

يقع هذا الكتف الثاني على بعد ١,٢٨م من الكتف السابق، ونُفِّذت كتابته كذلك مثل الكتابة السابقة بالكتف الأول في داخل وحدة مستطيلة أو إطار مستطيل، قياساته كالتالي: يرتفع عن مستوى أرضية الإيوان أو بمعنى آخر ارتفاعه بالنسبة للوزرة المنفذ عليها بحوالي ١,٥٧م، وطول هذه الإطار حوالي ١,٠٥م، أما عرضه فهو ٣٢سم تقريبًا، وسمكه ٢سم، مما يلاحظ التشابه التام في القياسات مع كتابة الكتف السابق عدا الطول والذي يزداد قليلاً في هذا الكتف الثاني.

وبالنسبة لنص الخط الكوفي الهندسي المستطيل الشكل، والمنفذ في داخل هذا الإطار المستطيل أو الوحدة المستطيلة الشكل، فهو من سطرين: السطر الأول يمثل اقتباسًا قرآنيًّا من 'سورة النور'، وملحق به عبارة دعائية في السطر الثاني، وهو ما لم يظهر من قبل على نماذج الكتابات الكوفية هندسية الشكل التي انتشرت في العصر المملوكي بدولتيه، ونص السطرين كالتالي:

- السطر الأول: 'اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ'.[٥٦]



(لوحة ١١) الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالكتف الثاني بإيوان القبلة بجامع البرديني.

(شكل ٤) رسم مفرغ لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة باللوحة ١١.

– السطر الثاني: 'يا كافي[٥٧] يا شافي يا معافي يا الله'.

ويلاحظ تنوع هذا النص المصمم على هذه الحشوة بحيث يتألف من اقتباس قرآني في السطر الأول، ثم تلاه بعبارة دعائية لله سبحانه وتعالى من خلال التوجه والتبتل والتوسل إليه سبحانه بأسمائه الحسنى بأنه هو 'الكافي'، وأنه هو 'الشافي' من كل داء، وأنه كذلك هو 'المعافي'، وينتهي هذا النص بلفظ الجلالة بصيغة (يا الله) والتي انتهت بها الحشوات الثلاث التي تشغل الأكتاف الثلاثة بالضلع الجنوبي الغربي (الجنوبي) من إيوان القبلة بجامع البرديني – موضوع الدراسة. وعلى الرغم من أن الاقتباس القرآني يمثل تأثيرًا مملوكيًا قد ظهر من قبل في العصر المملوكي،[٥٨] إلا أن نص الآية، فضلاً عن نص العبارة الدعائية يمثلان تفردًا اختص به جامع البرديني وتفرد عن غيره من النماذج الأخرى للخط الكوفي الهندسي الشكل بصفة عامة، والكوفي المستطيل بصفة خاصة (لوحة ١١)، (شكل ٤)، (جدولا ٣، ٤).

أما بالنسبة للطريقة الصناعية المستخدمة في تنفيذ تلك الكتابة فقد نفذت بنفس الطريقة المستخدمة في الكتف الأول وهي طريقة 'الحفر والتنزيل أو الملء بمعجون صمغي ملون (أسود وأخضر)'، كما يلاحظ كذلك استخدام نفس طرق وأشكال شغل الفراغ في النص السابق، بالإضافة إلى شكل المربع المفرغ الوسط، وذلك وسط حروف كلمة 'الأرض' بالسطر الأول، إلى جانب شكل يشبه حرف 'الواو' ولكن في وضع مقلوب؛ بحيث تصبح رأسه لأسفل، وعراقته لأعلى وتتجه جهة اليمين (أي بشكل فصلة) (لوحة ١١)، (شكلا ٢، ٤).

ومن الوسائل الأخرى استخدام المربعات الصغيرة المتجاورة، بحيث تكون بمثابة تنقيط (إعجام) أعلى الحروف، والدليل على ذلك أنها وضعت بدقة بما يتناسب مع شكل الحرف ونقطه؛ فوضع مربعان صغيران أعلى حرف 'التاء' في كلمة 'السموات' بالسطر الأول، وأسفل حرف 'الياء' في كلمة 'يا' المكررة ثلاث مرات بالسطر الثاني، أما في كلمة 'يا' التي تسبق كلمة 'الله' في آخر السطر نفسه فربما غفل عنها الخطاط المبدع (لوحة ١١)، (شكلا ٢، ٤).

ويلاحظ كذلك وضع ثلاثة مربعات متجاورة صغيرة في وضع أفقي أعلى حرف 'الشين' في كلمة (شافي) بالسطر الثاني، ومن الوسائل الأخرى لشغل الفراغ بهذه الحشوة أيضًا ما يشبه شكل حرف (U) بالإنجليزية، والتي تعلو كلمة 'السموات' بالسطر الأول، فضلاً عن الزاوية القائمة الشكل من تلاقي قائمين أحدهما رأسي والآخر أفقي، ومن نماذجها

ما يكتنف جانبي كلمة 'نور' يمينًا ويسارًا في السطر الأول، وكلمة 'يا كافي' في السطر الثاني، ومن النماذج الأخرى لشغل الفراغ أسنان حرفي 'السين والشين' والتي تمثل الشدة (ّ) في تشكيل اللغة العربية، والتي ظهرت أعلى لفظ الجلالة 'الله'، وكلمة 'السموات' في السطر الأول، وكلمة 'يا شافي' في السطر الثاني، وقد استخدم في هذه الحشوة كذلك التطعيم بالصدف، والذي تميز هنا بكونه في شكل شريط أفقي يفصل بين سطري الكتابة، فضلاً عن وجوده في أماكن أخرى متنوعة، هذا بالإضافة إلى تنوع ألوان حروف الكتابة في كلمات نص الحشوة، إلى جانب التنوع في ألوان حروف الكلمة الواحدة، فيلاحظ أن أغلب الكلمات بالمعجون الصمغي الأخضر؛ إذ يشمل كلمات السطر الأول كله، والسطر الثاني عدا: حرفي 'الفاء والياء' في نهاية كلمتي 'كافي وشافي'، وحرف النداء 'يا' الذي يسبق كلمتي: 'شافي' و'معافي'، إلى جانب لفظ الجلالة 'الله' في نهاية السطر فهم بالمعجون الصمغي الأسود اللون (لوحة ١١)، (شكلا ٢، ٤).

أما عن الدراسة التحليلية لحروف الكتابة، والتي تتضمن قتباسًا قرآنيًا يمثل آية من 'سورة النور'، فضلاً عن عبارة دعائية تنتهي بلفظ الجلالة (لوحة ١١)، (شكلا ٣، ٤)، (جدولا ٣، ٤) – فهي كما يلي:

- **حرف الألف**: ويتمثل هذا الحرف بصورته المفردة في شكل قائم مستطيل بوضع رأسي، وذلك في كلمات 'السموات'، و'الأرض'، كما ظهر هذا الحرف في صورته المركبة المتطرفة بنفس الشكل ولكن بالتقائه مع قاعدة أفقية قصيرة في شكل زاوية قائمة جهة اليمين كما في كلمات: 'يا كافي'، و'يا شافي'، و'يا معافي' و'يا الله' (لوحة ١١)، (شكلا ٣، ٤)، (جدول ٣).

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
أ		—	—	
هـ	—	—	—	
و		—	—	
ى		—	—	
ك	—		—	—
ل	—			—
لا		—	—	—
م	—			—
ن	—		—	—

(جدول ٣) تحليل للحروف الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ٤.

- **حرف الهاء**: ويظهر هذا الحرف في كلمة وحيدة بهذه الحشوة بصورته المركبة المتطرفة، في لفظ الجلالة 'يا الله'، بحيث يتكون من شكل مربع مفرغ الوسط، ضلعه الأدنى امتداد لقاعدة الحرف السابق له من ناحية اليمين، وهو حرف 'اللام' في صورته المركبة المتوسطة، ويلاحظ أن الضلع الأيمن لمربع حرف 'الهاء' ممتد على استقامته لأعلى؛ بحيث يساوي هامات باقي حروف لفظ الجلالة بصيغة 'يا الله'، أما الضلع الأيسر فيعلوه مربع يمثل نوعًا من أنواع شغل الفراغ والتي ظهرت من قبل في الكتابات الهندسية المملوكية، منها كتابات جامع المؤيد شيخ المحمودي – (لوحة ٤)، ويلاحظ أن هذا الشكل للحرف قد ظهر من قبل في لفظ الجلالة 'الله' بنهاية السطر الأول من الحشوة بالكتف الأول (شكلا ٤، ٨)، (جدول ٣).

- **حرف الواو**: ويتمثل هذا الحرف في صورتين: الأولى وهي المفردة قبل كلمة 'الأرض' بحيث يتكون من رأس مربع الشكل مفرغ الوسط يتجه ناحية اليسار، أما عراقته فتتكون من رقبة رأسية تلتصق بالرأس المربع من جهته اليمنى، وتهبط تلك الرقبة لأسفل؛ كي تلتحم بقاعدة أفقية قصيرة بمستوى السطر، ويلاحظ وجود نفس شكل حرف 'الواو' المفردة في نهاية السطر الأول ولكن في وضع مقلوب ومعكوس، بحيث يمثل نوعًا من أنواع شغل الفراغ (شكل ٤)، (جدول ٣).

أما الصورة الثانية لحرف الواو فهي الصورة المركبة المتطرفة في كلمتي 'نور'، و'السموات' بالسطر الأول، ويلاحظ أن شكل الحرف في الكلمة الثانية يتفق مع شكله في الصورة المفردة، غير أنه في الصورة المركبة يتجه أدنى مربع الرأس (الضلع الأفقي السفلي) جهة اليمين ليتصل بنهاية الحرف السابق له، وهو حرف 'الميم' في صورته المركبة المتوسطة، أما في الكلمة الأولى 'نور' فيلاحظ أن عراقة الواو تنتهي في طرفها جهة اليسار بقائم رأسي قصير فيبدو الحرف وكأنه حرف 'القاف' أو 'الفاء'.

- **حرف الياء**: ويلاحظ أن هذا الحرف قد ظهر بصورته المركبة المبتدئة في حرف النداء 'يا' المكررة أربع مرات في السطر الثاني من هذه الحشوة، وكلها بهيئة واحدة من قائم رأسي قصير، يرتكز في أدناه على قاعدة أفقية؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، ويلاحظ وجود مربعين صغيرين على مستوى السطر أسفل القاعدة الأفقية التي تعلوه (أي مستوى السطر)، وذلك في حرف النداء 'يا' السابق لكلمات: 'كافي'، و'شافي'، و'معافي' وكأنهما (أي المربعين) بمثابة نقطتي حرف 'الياء'، ولكنهما غير موجودان أسفل كلمة 'يا الله'. (شكلا ٢، ٤)، (جدول ٣).

أما الصورة الثانية للحرف فهي الصورة المركبة المتطرفة، في كلمات: 'كافي'، و'شافي'، و'معافي'، ويتشكل الحرف في هذه الصورة من خطين أفقيين متوازيين، ويلاحظ كذلك أنهما متساويان في الطول، ويصل فيما بينهما معًا قائم رأسي قصير، وذلك من ناحية اليسار، ويمتد من الخط الأفقي العلوي قائم رأسي آخر قصير، وذلك من جهة اليمين بحيث يمثل رأس حرف 'الفاء' السابق له في كلمتي 'كافي'، و'شافي'، ويلاحظ أن حرف 'الياء' في الكلمة الأخيرة يرتكز على مستوى السطر، بينما في الأولى 'كافي' يعلوه، أما بالنسبة للكلمة الثالثة 'معافي' فيلاحظ أن حرف 'الياء' يتشكل من قائم أفقي يمتد أعلى مستوى حرفي 'الميم' و'العين'، و'الألف' السابقين له، ويلتحم هذا القائم في نهايته جهة اليسار برقبة حرف 'الفاء' السابق له في شكل 'ياء' راجعة جميلة فنيًا (شكل ٤)، (جدول ٣).

- **حرف الكاف**: ويلاحظ أن هذا الحرف قد ظهر في هذا النقش الكتابي في شكل جديد غير معهود من قبل في النقوش الكتابية الهندسية الشكل في العصر المملوكي بدولتيه البحرية والچراكسة، وذلك في كلمة 'يا كافي'، بصورته المركبة المبتدئة، وربما أراد منها الخطاط إبداع شكل جديد لهذا الحرف؛ بحيث جعل شاكلته قريبة الشبه من رأس حرفي 'القاف'، و'الفاء' – والأخير لاحق تحليله – إلا أن شاكلة حرف 'الكاف' من مستطيل الشكل مفرغ الوسط، ويلتحم به من أسفل قائم رأسي قصير، في حين أن رأس حرف 'الفاء' من مربع، وربما كذلك أن الخطاط قد وقع في خطأ

فني عند الكتابة فأورد 'يا قافي' بدلاً من 'يا كافي'، وهذا أمر مستبعد تمامًا في ظل هذا الإبداع الفني الكتابي الذي يسود جنبات هذا الجامع وجدرانه (لوحة ١١)، (شكل ٤).

- **حرف اللام**: ويتمثل هذا الحرف بنفس صورته المركبة المبتدئة والمتوسطة التي ظهرت في الحشوة السابقة، وذلك في كلمات: 'الله'، و'السموات' في السطر الأول، ولفظ الجلالة بصيغة 'يا الله' بالسطر الثاني (لوحة ١١)، (شكلا ٣، ٤)، (جدول ٣).

- **حرف اللام ألف**: ويلاحظ ظهور هذا الحرف بصورته المفردة في كلمة وحيدة بهذا النص، وهي 'الأرض'، بحيث يتكون من قاعدة أشبه بالشكل المربع المفرغ الوسط؛ إذ إن ضلعه العلوي (الأفقي) غير موجود، وإنما يخرج من طرفي القائمين الرأسيين (الأيمن والأيسر) لهذا المربع قائمان قصيران يتقاطعان معًا في نقطة (القائم الأيمن يتجه إلى اليسار، والقائم الأيسر يتجه إلى اليمين) بحيث يشبهان حرف (X) في اللغة الإنجليزية، ثم يرتفع من هامتي كل قائم رأسي آخر ولكنه معدول 'لا'، وهما يمثلان هامتي حرفي 'اللام'، و'الألف'.

ويلاحظ أن مثل هذا الشكل لحرف 'اللام ألف' يمثل شكلاً جديدًا أبدعته يد الفنان العثماني المنفذ؛ إذ إن الشائع هو نموذج حرف اللام ألف بشكله في الحشوة الأولى بكلمتي 'لا' و'إلا' في نص الشهادتين (عبارة التوحيد) – سبق وصفهما – والذي ساد من قبل في نماذج مملوكية عديدة، منها على سبيل المثال: بجامع المؤيد شيخ – (لوحتا ٤أ، ب) – وبمدرسة فيروز الساقي، وبجامع جاني بك، وبمسجد الجمالي يوسف، وبجامع بردبك، وبحشوة الحجاب الخشبي بمدرسة السلطان قايتباي، وبقبة يشبك من مهدي (لوحة ٥)، وبمناطق انتقال مئذنة مسجد أبي العلا، وبخانقاه الغوري (شكل ٤)، (جدول ٣).

- **حرف الميم**: وقد ظهر هذا الحرف بصورته المركبة المبتدئة في كلمة 'معافي'؛ إذ يتكون من رأس على شكل مربع مفرغ من الوسط، يمتد ضلعه الأفقي الأدنى على استقامته ناحية اليسار على مستوى السطر، ليتصل بالحرف الذي يليه وهو حرف 'العين' في صورته المركبة المتوسطة، أما الصورة الثانية لحرف 'الميم' فهي الصورة المركبة المتوسطة في كلمة 'السموات'، ويبدو رأس حرف 'الميم' في شكل مربع كذلك ولكن ضلعه الأفقي العلوي يمتد على استقامته جهتي اليمين واليسار، ليلتحم بالحرف السابق له وهو حرف 'السين'، واللاحق له وهو حرف 'الواو' (شكل ٤)، (جدول ٣).

- **حرف النون**: ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة هي المركبة المبتدئة في كلمة 'نور' ويتكون هذا الحرف من خطين: الأول رأسي قصير، يلتقي مع الأفقي في زاوية قائمة، والذي يتجه ناحية اليسار قليلاً ليلتحم بالحرف اللاحق له وهو حرف 'الواو' في صورته المركبة المتطرفة.

- **حرف السين والشين**: ويلاحظ أن هذين الحرفين قد ظهرا في صورتين فقط بهذا النص الكتابي، الصورة الأولى هي المركبة المبتدئة لحرف 'الشين' في كلمة 'شافي'، ويبدو الحرف مكونًا من ثلاثة قوائم متساوية الرؤوس، ترتكز على قاعدة أفقية على مستوى السطر، وتمتد هذه القاعدة جهة اليسار؛ لتلتحم بحرف 'الألف' الذي يليه في صورته المركبة المتطرفة، ويلاحظ أنه يعلو هامة

كل قائم (سنة) من قوائم حرف الشين مربع صغير، فيصبح عددهم ثلاثة مربعات كنوع من أنواع شغل الفراغ، كما أنهم أدوا دور النقط (الإعجام) التي كان من المفترض أن تعلو حرف الشين، ولكنه (أي التنقيط) أمر غير معتاد في نماذج الخط الكوفي الهندسي الشكل (شكلا ٢، ٤)، (جدول ٤).

أما حرف السين فقد ظهر في صورة فريدة ووحيدة هي الصورة المركبة المتوسطة في كلمة 'السموات' بالسطر الأول، وهي تشبه في تكوينها شكل حرف 'الشين' – السابق ذكره – غير أن قاعدة حرف 'السين' الأفقية تمتد على استقامتها جهتي اليمين واليسار؛ لتلتحم بالحرفين السابق لها وهو حرف 'اللام' في صورته المركبة المبتدئة، وحرف 'الواو' اللاحق لها في صورته المركبة المتطرفة، وذلك أعلى مستوى السطر.

- **حرف العين**: ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتوسطة في كلمة 'معافي' وقد ظهر مشابهًا لحرف 'الصاد' تمامًا؛ إذ يتكون من مستطيل في وضع أفقي على مستوى السطر، ويلاحظ أنه مفرغ الوسط، وتمتد قاعدته الأفقية على استقامتها بمستوى السطر جهتي اليمين واليسار؛ لتلتحم بالحرفين: السابق له، وهو حرف 'الميم' في صورته المركبة المبتدئة، واللاحق له وهو حرف 'الألف' في صورته المركبة المتطرفة.

- **حرف الفاء**: ويلاحظ ظهور هذا الحرف في ثلاث كلمات بصورة واحدة هي الصورة المركبة المبتدئة، وهم: 'كافي'، و'شافي'، و'معافي'، ويلاحظ أن رأس 'الفاء' تشبه إلى حد بعيد رأس حرف 'الواو' في أنهما من مربع الشكل ومفرغ الوسط، ويلتحم به من أسفل قائم رأسي قصير، يمثل رقبة لهذا الحرف، تلتحم بدورها مع القائم الأفقي العلوي لحرف 'الياء' الذي يليه في صورته المركبة المتطرفة في الكلمات الثلاث، كما يلاحظ أن رأس حرف 'الفاء' في كلمة 'شافي' ترتكز من أسفل على رأس معين يمثل حلية وكأنها نقطة هذا الحرف، ويرتكز المعين من أسفل على القائم الأفقي العلوي لحرف 'الياء' اللاحق له.

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
س	—	—		—
ع	—	—		—
ف	—		—	—
ر		—	—	—
ش	—		—	—
ت		—	—	—
ض		—	—	—

(جدول ٤) تابع تحليل حروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ٤.

- **حرف الراء**: ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة مفردة بكلمتي 'نور'، و'الأرض'، بحيث يتكون من خطين أحدهما رأسي قصير، ويتعامد على الآخر وهو أفقي كبير يمتد على استقامته جهة اليسار على مستوى السطر، فتتشكل زاوية قائمة تحتضن أول حرفين من الكلمة التالية وهي كلمة 'السموات'، أما القائم الأفقي في حرف 'الراء' بكلمة 'الأرض' فهو يقل امتداده نوعًا ما.

- **حرف التاء**: ويبدو هذا الحرف في صورة واحدة هي الصورة المفردة في كلمة 'السموات'؛ بحيث يتكون الحرف من ثلاثة خطوط: خطين قصيرين متوازيين رأسيًا، يصلهما من أدنى خط أفقي أعلى مستوى السطر، ويعلو هامتي الخطين القصيرين الرأسيين مربع صغير لكل قائم، وهو بمثابة نوع من أنواع شغل الفراغ، كما أنه بدا وكأنه بديل لنقطتي حرف 'التاء' (شكلا ٢، ٤)، (جدول ٤).

- **حرف الضاد**: وقد ظهر هذا الحرف بصورته المفردة في كلمة 'الأرض'، ويلاحظ أنه يتشكل من شكل مربع – المعتاد مستطيل الشكل في نماذج المملوكي مثل دركاه المؤيد – يلتحم بأدنى ضلعه الرأسي الأيسر مباشرة بعراقة حرف 'الصاد'، والتي تتكون من ثلاثة خطوط: خطين متوازيين رأسيًا، أحدهما ناحية اليمين وهو الملتحم برأس حرف الصاد مباشرة، والآخر ناحية اليسار، ويصلهما ضلع أفقي يسير على مستوى السطر بحيث يشكلون معًا مربع حرف 'الصاد' (عراقته) (لوحة ٤ب)، (شكل ٤)، (جدول ٤).

جـ- الكتف الثالث مما يلي الطرف الغربي من الجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة (مما يلي الدرقاعة)

نُفذت هذه الكتابة – الواقعة على بعد (١,٣٢م) من كتابة الكتف السابق – هي الأخرى بالتوافق مع كتابة الكتفين السابقين في داخل وحدة مستطيلة أو إطار مستطيل، وبنفس قياسات الكتف الثاني من حيث الطول والعرض والسمك والارتفاع بالنسبة لأرضية إيوان القبلة أو بمعنى آخر ارتفاعه بالنسبة للوزرة المنفذ عليها، أما عن نص الخط الكوفي الهندسي المستطيل الشكل والمنفذ بداخل هذا الإطار المستطيل الشكل فهو يمثل سورة كريمة من سور القرآن العظيم، وهي 'سورة الإخلاص'،[٥٩] منفذة في سطرين، نصهما:

- **السطر الأول**: 'قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ اللَّهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَ'.
- **السطر الثاني**: 'لَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَدٌ اللهُ'.

ويلاحظ أن استخدام نص قرآني في زخرفة خطية بالخط الكوفي الهندسي الشكل بأنواعه يمثل تأثيرًا مملوكيًا قد ظهر من قبل ضمن عمائر العصر المملوكي الجركسي، والتي منها على سبيل المثال 'آية الكرسي' بدركاه جامع المؤيد شيخ المحمودي (لوحة ٤ب)، إلى جانب الآيتين من 'سورة القمر' في واجهة المدخل بالدهليز (الممر – المجاز) المؤدي إلى صحن نفس الجامع[٦٠] (لوحة ٤جـ)، بالإضافة إلى آيتين من 'سورة التوبة' بصدر حجر المدخل الرئيس إلى مسجد الأمير الجمالي يوسف (المعروف بالمدرسة الصاحبية)،[٦١] ويلاحظ أن كل هذه النماذج منفذة بالخط الكوفي الهندسي المربع فيما عدا عبارة 'البسملة' فقط فهي منفذة بالكوفي المستطيل، أما بالنسبة للنماذج الأخرى للنصوص القرآنية المنفذة بالخط الكوفي الهندسي المستطيل فقد ظهر منها نموذج يمثل ثلاث آيات من سورة الواقعة وذلك أعلى واجهة خزانة حائطية خشبية مطعمة بالسن والزرنشان؛ لحفظ المصاحف بالقسم الشمالي الشرقي (البحري) من إيوان القبلة بمدرسة الغوري ويعد استخدام النصوص القرآنية في الكتابات الكوفية بمثابة تأثير فارسي وافد على مصر المملوكية من مشرق العالم الإسلامي.[٦٢]

أما بالنسبة لسورة الإخلاص فيلاحظ أن المثال الوحيد القائم منها بالخط الكوفي الهندسي المستطيل في مصر قد ظهر في جامع البرديني؛ إذ لم يسبق – على حد علم الباحث – استخدامها في مصر في أية منشأة معمارية أخرى حتى ولو بالكوفي المربع، ومن ثم فهو يعد النموذج الأول ومن الراجح أن يكون الأخير في العمائر

(شكل ٥) رسم مفرغ لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة باللوحة ١٢.

الإسلامية بها، ومما زاد هذا النموذج تفردًا إدراج لفظ الجلالة 'الله' إلى نص السورة الكريمة (سورة الإخلاص)، وكأن المبدع الذي أبدع تلك اللوحات الثلاث أراد أن تنتهي كل منها بلفظ الجلالة 'الله'، وهو ما لم يحدث في أي نص من نصوص الخط الكوفي الهندسي من قبل[٦٣] (لوحة ١٢)، (شكل ٥).

أما بالنسبة للطريقة الصناعية المستخدمة في تنفيذ تلك الكتابة فقد نُفذت بنفس الطريقة المستخدمة في الكتفين السابقين وهي طريقة 'الحفر والتنزيل أو الملء بمعجون صمغي ملون'، فضلاً عن التطعيم بالصدف، إلى جانب التنوع في ألوان بعض الكلمات في تناوب لوني جميل بين كلمات كل سطر: ما بين المعجون الصمغي الأسود اللون والأخضر اللون، بالإضافة إلى حلية المعينات الصغيرة المتلاصقة والمتتالية بالمعجون ذي اللون البني الفاتح، ولكنها هنا في وضع رأسي فقط، كما يلاحظ كذلك استخدام نفس أساليب شغل الفراغ في النصين السابقين (لوحة ١٢)، (شكل ٢).

أما عن الدراسة التحليلية لحروف الكتابة، والتي تتضمن نصًا قرآنيًا يمثل سورة الإخلاص، مع وضع لفظ الجلالة 'الله' في نهايتها (لوحة ١٢)، (شكل ٥)، (جدول ٥)، فهي كما يلي:



(لوحة ١٢) الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالكتف الثالث بإيوان القبلة بجامع البرديني.

- **حرف الألف:** ويتمثل هذا الحرف بصورته المفردة في شكل قائم مستطيل بوضعين: أحدهما أفقي – بالتطابق مع النصين السابقين – بهدف شغل الفراغ من نفس العبارة المنقوشة بالحشوة دون الاستعانة بأشكال أخرى، وذلك في كلمات: لفظ الجلالة 'الله' والواردة في سطري الحشوة ثلاث مرات، بالإضافة إلى كلمات 'أحد، الصمد' بالسطر الأول، و'كفوًا' بالسطر الثاني،

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
أ		—	—	—
د	—	—	—	
هـ	—		—	
و		—	—	
ح	—		—	—
ى	—		—	—
ك	—			—
ل	—			

(جدول ٥) تحليل لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ٥.

أما الوضع الثاني لشكل حرف الألف فهو الوضع الرأسي في كلمة 'أحد' بالسطر الثاني (أشكال ٣، ٥، ٨)، (جدول ٥).

- **حرف الدال:** وقد ظهر هذا الحرف في صورة وحيدة بهذا النقش وهي الصورة المركبة المتطرفة ولكن بأشكال متنوعة: الشكل الأول منها يتمثل في كلمة 'أحد'، ويتألف الحرف من ثلاثة خطوط: خطين متوازيين أفقيين، السفلي منهما ممتد على استقامته أفقيًا ناحية اليسار للاتصال بالحرف السابق له، وهو حرف 'الحاء' في صورته المركبة المبتدئة، بحيث وضعت الكلمة في وضع معكوس، فبدا حرف 'الدال' وكأنه يمثل بداية الكلمة، كما أصبح يشبه حرف 'العين' في صورته المركبة المبتدئة، أما حرف الحاء فبدا وكأنه يمثل آخر الكلمة في وضع زخرفي رائع وجميل بل وجديد، كما بدت الكلمة وكأنها تشكل من خلال كل حروفها الثلاثة شكلاً مربعًا، ويلاحظ أن مثل هذا الشكل الذي تصاغ منه حروف الكلمات في شكل مربع أو مستطيل – وهو ما سيظهر لاحقًا – قد ظهر في نماذج سابقة بشرق العالم الإسلامي منها: الكتابات الهندسية الشكل المربعة والمستطيلة بمناطق عدة في ضريح الإمام والشاعر الصوفي الشيخ عبد الله الأنصاري (ت ٨٤٧هـ/١٤٤٣م)، والذي شيده السلطان التيموري شاه رخ سنة (٨٣٢هـ/١٤٢٨م) بالقرب من العاصمة هراة، كما ظهر كذلك في نماذج مملوكية منها الكتابات الهندسية المربعة بجامع المؤيد شيخ داخل باب زويلة[٦٤] (لوحتا ٤أ، ب).

أما الشكل الثاني لحرف 'الدال': فقد ظهر في كلمة 'يلد' بنفس تكوينه السابق ولكن في وضعه المعتاد بحيث اتجه الخط الأفقي السفلي على استقامته جهة اليمين، لاتصاله بحرف 'اللام' السابق له في صورته المركبة المتوسطة، وبالنسبة للشكل الثالث لحرف 'الدال': فيتمثل في السطر الثاني في كلمة 'يولد'، ويلاحظ أن هذا الشكل بدا فيه حرف 'الدال' بحيث يتكون من ثلاثة خطوط: خطين متوازيين رأسيًا – بالاختلاف مع الشكل السابق – الأيمن منهما قصير نوعًا، أما الأيسر فهو يمتد على استقامته رأسيًا لأسفل؛ ليتصل بحرف 'اللام' السابق له والذي يقوم على مستوى السطر في صورته المركبة المبتدئة، أما الخط الثالث فهو أفقي ويصل بين الخطين الرأسيين، من جهة اليمين، فيبدو حرف 'الدال' وكأنه في وضع رأسي.



(لوحة ١٣) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة الشكل لنص سورة الإخلاص في أحد جوانب قاعدة مئذنة من مئذنتي جامع البايزيدية بإستانبول.

أما الشكل الأخير من أشكال حرف 'الدال' والواردة بهذا النص تتمثل في كلمة 'أحد'، ويلاحظ أنه يتكون من ثلاثة خطوط كذلك: خطين متوازيين رأسيًا، الأيمن منهما قصير، أما الأيسر فهو طويل، ويمتد على استقامته إلى أدنى بشكل عمودي قائم؛ بحيث يتصل من طرفه الأدنى بنهاية الامتداد الرأسي لحرف 'الحاء' السابق له في صورته المركبة المبتدئة، فيبدو الحرفان في وضع رأسي؛ بحيث يرتكز حرف 'الحاء' على مستوى السطر، في تكوين زخرفي جميل وجديد، ويلاحظ أن حرف 'الدال' بصورته هذه قد ظهر من قبل في كلمة 'محمد' المكررة ثلاث مرات إلى جانب أسماء الخلفاء الراشدين الأربع برقبة القبة الشمالية بضريح السلطانية بقرافة المماليك في القاهرة (شكل ٥)، (جدول ٥).

- **حرف الهاء**: وقد ظهر هذا الحرف لمرة واحدة في هذا النص بصورته المركبة المبتدئة وذلك في كلمة 'هو' بالسطر الأول، ويتمثل في شكل مستطيل في وضع رأسي، ضلعاه الرأسيان المتوازيان أكثر طولاً عن ضلعيه الأفقيين والمتوازيين كذلك، ويلاحظ أن هذا المستطيل الرأسي ينقسم إلى قسمين مربعين – كل منهما مفرغ الوسط – عن طريق ضلع (خط) أفقي يمتد على استقامته جهة اليسار بالنسبة لحرف 'الهاء'؛ ليتصل بالحرف الذي يليه وهو حرف 'الواو' في صورته المركبة المتطرفة، وهو ما يشبه حرف 'الهاء' بنص 'آية الكرسي' بدركاه جامع المؤيد شيخ (لوحة ٤ب). أما الصورة الثانية لحرف 'الهاء' فهي المركبة المتطرفة في لفظ 'الجلالة' المكرر ثلاث مرات بالنص، ويلاحظ أنها ظهرت بشكلين مختلفين تتطابق نماذجهما في الحشوتين السابقتين بنفس الجامع، كما ظهر كذلك في كلمة 'له' في وضع معكوس مع الحرف السابق له وهو حرف 'اللام'؛ بحيث يتكون الحرف من مربع مفرغ الوسط يتجه ضلعه الأفقي العلوي على استقامته جهة اليسار؛ ليتصل بالحرف السابق له، والذي يبدو هنا في وضع لاحق؛ نتيجة لوضع الكلمة المعكوس (شكلا ٣، ٥)، (جدول رقم ٥).
- **حرف الواو**: ويتمثل هذا الحرف في صورتين: الأولى وهي الصورة المفردة وذلك في نهاية السطر الأول، وقد بدت في وضع معكوس، بحيث تتشكل رأس هذا الحرف من مربع الشكل مفرغ الوسط يتجه ناحية اليمين، أما عراقة الحرف

فتتكون من رقبة رأسية تلتصق بالرأس المربع من جهته اليسرى، وتهبط (الرقبة) لأسفل لتلتحم بقاعدة أفقية قصيرة على مستوى السطر، مما جعل عراقة الواو في شكل زاوية قائمة جهة اليمين؛ نتيجة للوضع المعكوس للحرف، وقد ظهر الحرف مرة أخرى مفردًا قبل كلمة 'لم يكن' في السطر الثاني، ولكن يلاحظ أنه في وضع معدول، كما أن عراقته تنتهي في طرفها الأفقي على استقامته جهة اليسار بقائم عمودي عليه (بوضع رأسي)، تتساوى هامته مع مستوى رأس الحرف.

وقد ظهر نفس هذا الشكل للحرف في الصورة الأخرى للحرف وهي الصورة المركبة المتطرفة في كلمتي: 'هو' في السطر الأول، و'يولد' في السطر الثاني، أما في كلمة 'كفوًا' فيلاحظ أن حرف 'الواو' قد ظهر بنفس شكل الرأس المكون من مربع مفرغ الوسط، ولكن بوضع مواز للحرف السابق له وهو حرف 'الفاء' في صورته المركبة المتوسطة، وكأنه يعلوه؛ بحيث يمتد الضلع (الخط) الأفقي الأدنى منه جهة اليسار ليكون عراقة الحرف، والتي تبدأ برقبة أفقية، تتعامد على ضلع رأسي، يمثل امتداد حرف 'الفاء' السابق له في وضع زخرفي جميل، جعل حروف الكلمة تبدو مجتمعة في وضع مستطيل (شكل ٥)، (جدول ٥).

- **حرف الحاء**: وقد ظهر هذا الحرف في صورة وحيدة فقط وهي الصورة المركبة المبتدئة في كلمة 'أحد' والمكررة مرتين بالنص القرآني الوارد بالحشوة، وقد بدا الحرف في الكلمة بالسطر الأول في وضع رأسي؛ بحيث يتكون من ثلاثة خطوط: خطين متوازيين رأسيًا – نتيجة للوضع الرأسي للحرف – أكثرهم طولاً الواقع جهة اليسار، بحيث يمتد على استقامته رأسيًا إلى أدنى ليتصل بامتداد حرف 'الدال' اللاحق له، والذي يبدو نتيجة للوضع المعكوس للكلمة ككل وكأنه سابق عليه، ويصل الخطين من أعلى – نتيجة للوضع الرأسي للحرف أعلى مستوى السطر – قائم أفقي قصير، أما الكلمة بالسطر الثاني فقد بدا الحرف بها في وضع رأسي كذلك ولكن على مستوى السطر؛ بحيث يتشكل من ثلاثة خطوط: خطين رأسيين متوازيين قائمان على مستوى السطر، الواقع جهة اليسار أكثرهما طولاً؛ إذ يمتد على استقامته لأعلى، بحيث يتصل بالحرف اللاحق له وهو حرف 'الدال' في صورته المركبة المتطرفة (شكل ٥)، (جدول ٥).

- **حرف الياء**: ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة وهي الصورة المركبة المبتدئة بحيث يتكون من قائم رأسي قصير، يرتكز في أدناه (أسفله) على قاعدة أفقية وذلك أعلى مستوى السطر في كلمتي 'يلد' بالسطر الأول، و'يولد' بالسطر الثاني، أما في كلمة 'يكن' بالسطر الثاني فيلاحظ أنها تقوم على مستوى السطر، كما أن القائم الرأسي يلاحظ أنه أكبر حجمًا بحيث يبدو مساويًا لمستوى حرف 'الكاف' الذي يليه، وكأنه حرف 'ألف' قائم.

- **حرف الكاف**: ويتمثل هذا الحرف في صورتين من النوع المركب، ولكن بشكل واحد، الأولى وهي المركبة المبتدئة في كلمة 'كفوًا' بالسطر الثاني، أما الصورة الثانية فهي الصورة المركبة المتوسطة في كلمة 'يكن' في نفس السطر، وقد تشكل الحرف في الصورتين من خمسة أضلاع: ثلاثة منهم في وضع أفقي متواز، العلوي منهم يمثل شاكلة حرف الكاف، وهو يتساوى مع

الثاني الذي يليه، ويتصلان معًا من جهة اليسار عن طريق قائم رأسي قصير، وهو ما يمثل الضلع الرابع، أما الخامس فهو رأسي قصير كذلك، وهو الذي يصل الضلعين الثاني (الأوسط) والثالث (الأدنى) والذي يستقر على مستوى السطر، وذلك جهة اليمين، ويلاحظ أن الضلع الخامس يتجه في الصورة الأولى بكلمة 'كفوًا' على استقامته أفقيًا على السطر جهة اليسار؛ ليتصل بالحرف اللاحق له وهو حرف 'الفاء' في صورته المركبة المتوسطة، أما في الصورة الثانية في كلمة 'يكن' فيمتد هذا الضلع على استقامته أفقيًا على السطر جهة اليمين؛ ليتصل بالحرف السابق له، وهو حرف 'الياء' في صورته المركبة المبتدئة، ويتجه جهة اليسار كذلك؛ ليتصل بالحرف اللاحق له وهو حرف 'النون' في صورته المركبة المتطرفة (شكل ٥)، (جدول ٥).

- **حرف اللام**: ويتمثل هذا الحرف مركبًا مبتدأً في كلمات: لفظ الجلالة 'الله' والمكرر ثلاث مرات بهذا النص، و'الصَّمَدُ'، و'لَمْ يَلِدْ'، و'لَمْ يُولَدْ'، 'وَلَمْ يَكُنْ'، و'لَهُ'، ويلاحظ أن الحرف يتكون من ضلعين أحدهما أفقي قصير نوعًا، ويمتد جهة اليسار على السطر، ويتعامد عليه الضلع الثاني بشكل قائم رأسي طويل، مؤلفًا معه شكل زاوية قائمة، وذلك في لفظ الجلالة 'الله' الوارد ثلاث مرات بالنص، و'الصَّمَدُ'، و'لَمْ يَلِدْ'، و'يُولَدْ'، ولكن الحرف في الكلمة الأخيرة يستقر على مستوى السطر، وقد ظهرت الصورة المركبة المبتدئة لحرف اللام بشكل ثانٍ جديد وذلك في كلمة 'لم' الواردة قبل كلمة 'يكن' بالسطر الثاني؛ بحيث استخدمت بهدف شغل الفراغ من نفس العبارة المنقوشة بالحشوة دون الاستعانة بأشكال أخرى، فظهر الحرف في شكل خط أفقي ممتد على استقامته بطول كلمة 'يكن' وينتهي جهة اليسار برأس حرف 'الميم' اللاحق له، أما في كلمة 'لم' التي تسبق كلمة 'يولد' فيلاحظ أن حرف 'اللام' يتشكل كذلك من خط واحد ولكنه يمثل قائمًا رأسيًّا أعلى مستوى السطر، ويرتكز من أدنى على رأس حرف 'الميم' الذي يليه، وبالنسبة لحرف 'اللام' في كلمة 'له' فقد ظهر في شكل قائم رأسي طويل ينتهي عند هامته جهة اليمين بآخر أفقي قصير، ليتعامد معه في زاوية قائمة، وينتهي الأخير بالتحامه مع حرف 'الهاء' اللاحق له، والذي يبدو هنا في الوضع المقلوب للكلمة وكأنه سابق له (شكلا ٣، ٥)، (جدول ٥).

أما الصورة الأخرى لحرف اللام وهي المركبة المتوسطة فقد ظهرت في لفظ الجلالة 'الله' المكرر ثلاث مرات بالسطرين الأول والثاني، وكلمة 'يلد' وهي تشبه تمامًا الصورة المركبة المبتدئة، غير أنها تختلف عنها في أنها متصلة بالحرف السابق لها واللاحق عليها، وبالنسبة للصورة الثالثة فهي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة 'قل'، وقد ظهر الحرف مكونًا من خطين متساويين: أحدهما أفقي يسير باستقامته على السطر جهة اليسار، ويتعامد عليه قائم رأسي مساو له؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، فيبدوان وكأنهما يحتضنان كلمة 'هو' التي تلي هذا الحرف (شكل ٥)، (جدول ٥).

- **حرف الميم**: وقد ظهر هذا الحرف مركبًا متوسطًا في كلمة 'الصمد'؛ بحيث تبدو رأسه في شكل مربع مفرغ الوسط في وضع رأسي أعلى السطر، ويمتد ضلعه الرأسي الأيسر من أدنى ليلتحم مع الحرف

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
م	—	—		
ن	—	—	—	
ف	—	—		—
ص	—	—		—
ق	—		—	—

(جدول ٦) تابع تحليل الحروف الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ٥.

السابق له وهو حرف 'الصاد'، أما ضلعه الأفقي العلوي فيمتد جهة اليمين ليلتحم بحرف 'الدال' اللاحق له، فتبدو رأس حرف 'الميم' وكأنها تمثل ركنًا لمربع هُيئت على شكله كلمة 'الصمد'، أما الصورة الأخرى لحرف الميم فهي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة 'لم' التي تسبق كلمة 'يلد' في السطر الأول، وقد نُفذ الحرف من رأس تشبه الصورة السابقة، ولكنها تقوم على مستوى السطر، بحيث تستقر على قاعدة أفقية تتجه على استقامتها جهة اليمين؛ لتلتحم بالحرف السابق وهو حرف 'اللام'، ثم تتجه القاعدة كذلك جهة اليسار على استقامتها حتى نهاية السطر الأول، أما بالنسبة لكلمة 'لم' التي تسبق كلمة 'يولد'، فيلاحظ أنها تتشكل من رأس على شكل مربع مفرغ الوسط كذلك ولكن ضلعه الأفقي العلوي يمتد متجهًا ناحية اليسار قليلاً في شكل خط أفقي قصير، ثم يتجه لأسفل حتى مستوى السطر عن طريق ضلع رأسي قصير، أما الضلع الرأسي الأيسر لرأس حرف 'الميم' فيمتد رأسيًا على استقامته لأعلى، مشكلاً حرف 'اللام' السابق له (جدول ٦).

وبالنسبة لحرف 'الميم' في كلمة 'لم' التي تسبق كلمة 'يكن' فتبدو رأسه في شكل مربع مفرغ الوسط أيضًا ولكن أعلى مستوى السطر؛ بحيث تعلو حرف 'النون' في كلمة 'يكن'، ويلاحظ أن الضلع الرأسي الأيسر من هذه الرأس المربعة الشكل تتجه لأدنى قليلاً في شكل خط رأسي قصير (شكل ٥)، (جدول ٦).

- **حرف النون**: وقد ظهر هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة 'يكن'، بحيث يتشكل من ثلاثة خطوط: خطين قصيرين متوازيين رأسيًا، يصلهما من أدنى خط أفقي على مستوى السطر، يمتد ناحية اليمين ليتصل بالحرف السابق له وهو حرف 'الكاف'، ويلاحظ أن الخط (القائم) الرأسي الأيسر تتجه هامته جهة اليمين قليلاً فيشكل خطًا أفقيًا قصيرًا، وكأنه يظهر نقطة حرف النون.
- **حرف الفاء**: ويتمثل في صورة وحيدة هي المركبة المتوسطة في كلمة 'كفوًا' بالسطر الثاني، من رأس على شكل مربع صغير مفرغ الوسط، يمتد ضلعه الأدنى الأفقي على استقامته جهة اليمين؛ ليلتحم بالحرف السابق له، وهو حرف 'الكاف'، ثم يمتد قليلاً جهة اليسار؛ ليتصل بضلع رأسي، بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، وينتهي الأخير رأسيًا بعراقة حرف 'الواو' الذي يليه (جدول ٦).
- **حرف القاف**: وقد ظهر هذا الحرف ممثلاً في صورة واحدة هي الصورة المركبة المبتدئة في

كلمة 'قل' بالسطر الأول، ويتكون من رأس مربع الشكل ومفرغ الوسط، يرتكز على رقبة رأسية تلتصق (تلتحم) به (أي الرأس) من جهة اليمين، وتهبط (الرقبة) لأسفل لتلتحم بقاعدة أفقية قصيرة بمستوى السطر في شكل زاوية قائمة جهة اليسار، ثم تتصل بحرف 'اللام' اللاحق له، ويلاحظ أنه يعلو الرأس خط أفقي قصير يبدو وكأنه نقطتا حرف القاف وهو نوع من أنواع شغل الفراغ.

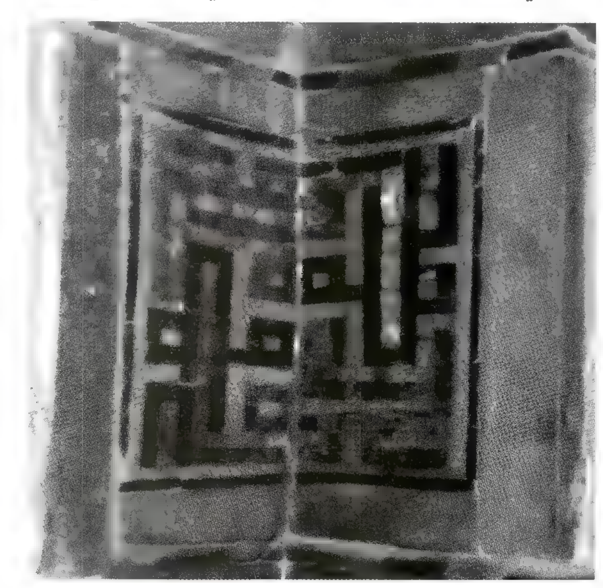
- **حرف الصاد**: ويتمثل في كلمة وحيدة بهذا النص وهي كلمة 'الصمد' وبصورة مركبة متوسطة، ويبدو الحرف فيها ممثلاً في شكل مستطيل أفقي مفرغ الوسط، ضلعاه المتوازيين أفقيًا أطول من نظيريهما المتوازيين رأسيًا، كما يلاحظ امتداد ضلعه الأفقي الأدنى على استقامته جهة اليمين على مستوى السطر؛ ليتصل بالحرف السابق له وهو حرف 'اللام'، ثم يمتد على استقامته جهة اليسار قليلاً، ليلتحم مع قائم رأسي طويل؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، وينتهي هذا القائم من أعلى (رأسيًا) بحيث يلتحم بحرف 'الميم' الذي يليه، ويلاحظ أن حرف الصاد في شكله هذا يبدو وكأنه يمثل أحد أضلاع الشكل المربع الذي هُيئت كلمة 'الصمد' على شكله (شكل ٥)، (جدول ٦).

٢- الكتابة الكوفية الهندسية المربعة الشكل المرآتية بالركنين الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي لإيوان القبلة

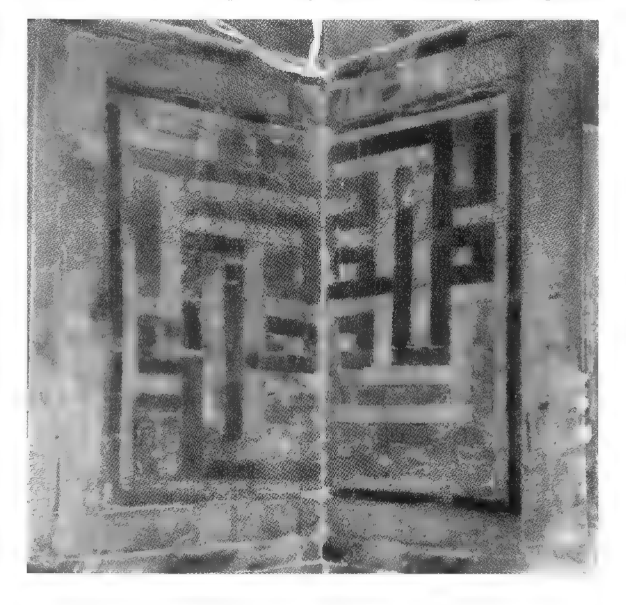
يعد جامع البرديني هو النموذج الفريد في مصر الذي يجمع ضمن جنباته نماذج عدة متنوعة للخط الكوفي الهندسي الشكل؛ إذ إنه يحتوي بالإضافة إلى النماذج الكوفية الهندسية مستطيلة الشكل – السابق ذكرها – على نماذج أخرى للخط الكوفي الهندسي المربع فضلاً عن كونه من النوع المرآتي (المثنى – المتناظر)؛ مما جعل من هذا الجامع متحفًا للخط الكوفي الهندسي الشكل بأنواعه: المستطيل والمربع، والمربع المرآتي، وتتمثل تلك النماذج المربعة الشكل المرآتية في: الركن (الناصية) الجنوبي الشرقي لإيوان القبلة – على بعد حوالي (١,٣٥م) من الكتابة بالكتف الثالث – وهو الركن الذي يسبق الشباك المستطيل بالطرف الجنوبي من الجدار الجنوبي الشرقي (جدار القبلة)، أي تشغل اللوحة ناصية هذا الشباك، وبارتفاع حوالي (١,٦٠م) بالنسبة للوزرة المنفذة عليها أوبمعنى آخر عن مستوى أرضية إيوان القبلة، واللوحة الأخرى في الركن (الناصية) المقابل للركن السابق أي الركن الشمالي الشرقي من إيوان القبلة، وهو الركن الذي يلي الشباك الثاني بنفس الجدار (جدار القبلة)، أي أن هذه اللوحة تشغل ناصية هذا الشباك كذلك، بحيث تسبق السدلة اللطيفة (الشمالية الشرقية)، الواقعة مما يلي ذلك الركن من هذا الإيوان، وبارتفاع حوالي (١,٥٥م) عن مستوى أرضية إيوان القبلة؛ ونتيجة لذلك الموقع يلاحظ أن الكتابة نُفذت في كل ركن من الركنين في تماثل وتوازن دقيق؛ إذ إنه من الصعوبة بمكان أن يُنفذ في هذا الموضع، بحيث يشغل زاوية قائمة عند ملتقى الجدارين الجنوبي والشرقي، وفي الموضع الآخر عند ملتقى الجدار الشرقي والكتف الذي يمثل بداية السدلة (الشمالية الشرقية).

ويلاحظ أن هذا الموضع الركني – والذي يوضح براعة الفنان المنفذ المبدع لصعوبته – يمثل تأثيرًا مملوكيًا چركسيًا؛ إذ ظهر من قبل في زوايا الأركان الأربعة بقبة الأمير يشبك من مهدي المعروفة باسم مسجد وقبة يشبك أو مسجد القبة[٦٥] (٨٨١ – ٨٨٢هـ/١٤٧٧م) – أثر رقم (٤) – بميدان قصر القبة (لوحة ٥)،

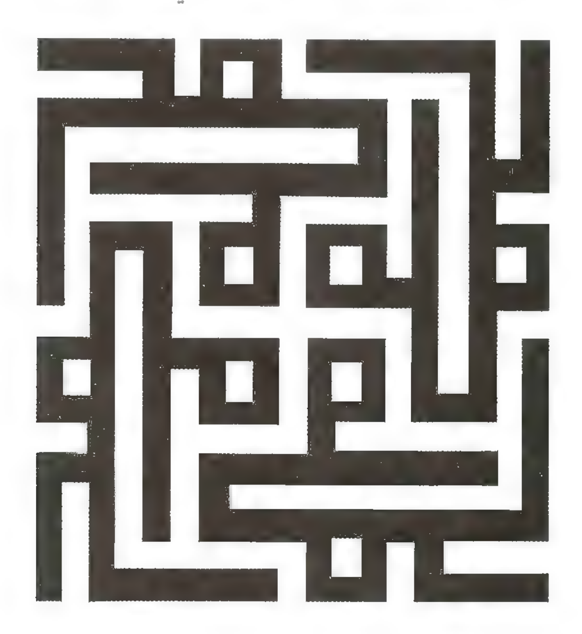
فضلاً عن التأثير المملوكي الچركسي الآخر والواضح على هاتين اللوحتين (بجامع البرديني) من حيث طريقة الصناعة والتنفيذ – ظهرت من قبل كذلك في زوايا الأركان الأربع بقبة الأمير يشبك من مهدي – وهي طريقة الحفر والتنزيل بالمعجون الصمغي الملون، وهي نفس تلك الطريقة المتبعة في كل نماذج الخط الكوفي الهندسي الشكل بالجامع، ولكنها في هذين النموذجين قد نُفِّذت من خلال تنزيل أو ملء موضع الحفر للكتابة المطلوبة بمادة صمغية سوداء فقط، وذلك على أرضية اللوحتين من الرخام المائل للاصفرار؛ إذ إن السائد مادة صمغية سوداء اللون في كلمات، وأخرى خضراء اللون في بعض الكلمات

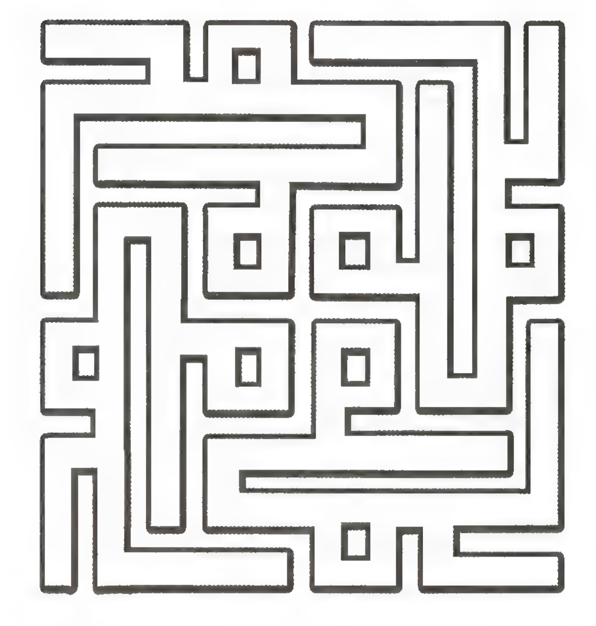


(لوحة ١٤أ) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة المرآتية بالركن الجنوبي الشرقي لإيوان القبلة بجامع البرديني.



(لوحة ١٤ب) الكتابات الكوفية الهندسية المربعة المرآتية بالركن الشمالي الشرقي لإيوان قبلة جامع البرديني.



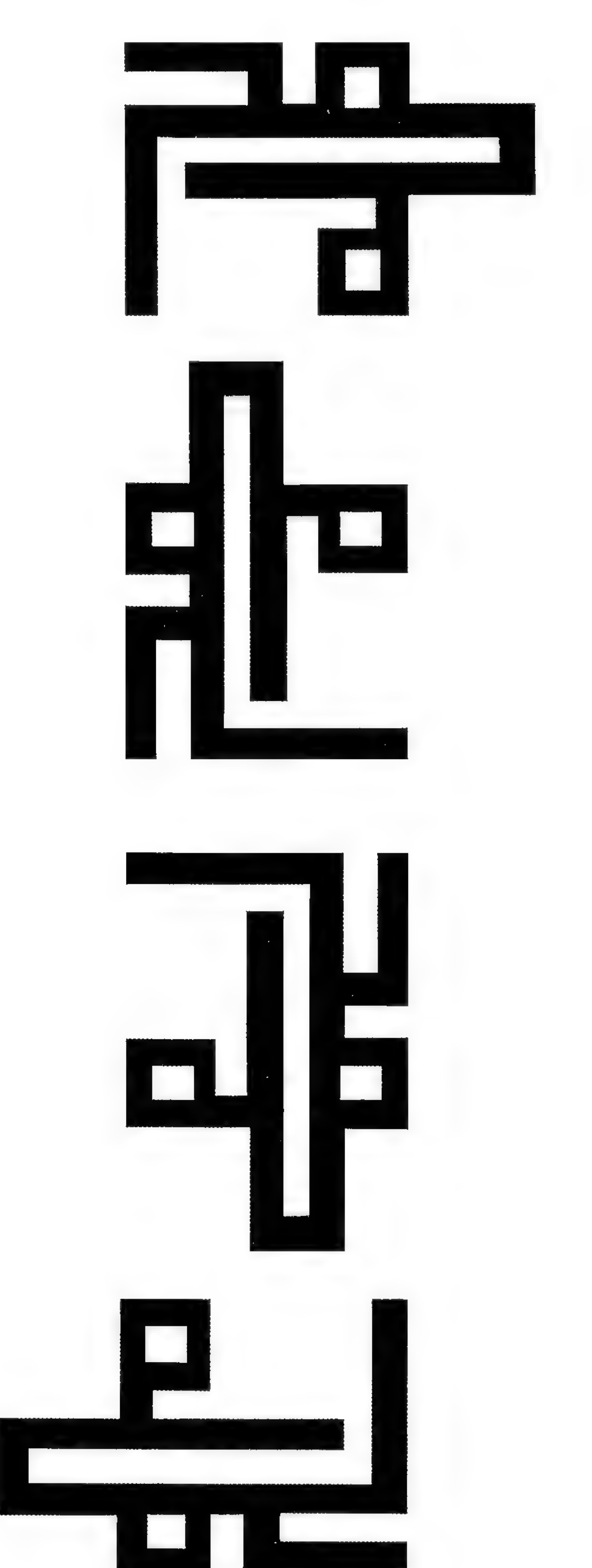


(شكل ٦) رسم مفرغ لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المربعة المرآتية باللوحتين ١٤أ، ب.

الأخرى، وذلك في كل النماذج السابق دراستها، إلى جانب وجود آثار للتطعيم بالصدف (لوحتا ١٤أ، ب)، (شكل ٦، ٧).

ويتمثل التأثير المملوكي الآخر على هاتين اللوحتين من حيث نص الكتابة والذي يتمثل في تكرار كلمة 'محمد' أربع مرات بشكل زخرفي منظم ومرتب بداخل مساحة مربعة الشكل (لوحة ١٤أ، ب)، (شكل ٦، ٧)، وهو ما ظهر في سبعة نماذج من ذلك العصر المملوكي بدولتيه البحرية والچراكسة؛ حيث ظهرت أولى نماذجه بوزرة القبة الضريحية بمجموعة قلاوون بالنحاسين، ثم تلاه في عضادتي المحراب بوزرة جدار القبلة في حجرة ضريح الشيخ زين الدين يوسف ضمن زاويته بالقرافة الصغرى، والنموذج الثالث على جانبي مدخل الضريح بخانقاه بيبرس الجاشنكير بالجمالية، والرابع بشكليه الكوفي المربع المعدول والمرآتي – كما سيرد فيما يلي مفصلاً – بوزرة رواق القبلة بمسجد الطبنغا المارداني بشارع التبانة، أما النموذج الخامس فيتمثل في ظهر جلسة الخطيب بمنبر مسجد آق سنقر الناصري، والمعروف بجامع إبراهيم أغا مستحفظان أو الجامع الأزرق بشارع باب الوزير، وبالنسبة للنموذج السادس في عصر دولتي المماليك، والأول في عصر دولة المماليك الچراكسة ممثلاً في زخرفة جانبي قمة المحراب بجدار إيوان القبلة بمدرسة وخانقاه سعد الدين بن غراب بشارع بورسعيد، أما النموذج السابع والأخير (الثاني في دولة المماليك الچراكسة) فكان بحنية محراب صدر إيوان خانقاه الغوري بالغورية في شكل لوحتين من الرخام (لوحات ١، ٢أ، ٦).

إلا أنه من الملاحظ أن النقاش في جامع البرديني قد اتبع في تنفيذه للكتابة الهندسية المربعة الشكل لكلمة 'محمد' – والمكررة رباعيًّا بكل لوحة من اللوحتين – الطريقة المرآتية (الخط المثنى – الكتابة المنعكسة)



(شكل ٧) رسم مفرغ لأوضاع كلمة محمد (صلى الله عليه وسلم) بركني إيوان القبلة بجامع البرديني.

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
م	—			—
ح	—	—		—
د	—	—	—	

(جدول ٧) تحليل لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المربعة المرآتية بالشكل ٦.

فظهرت كلمة ’محمد‘ بكل سطر من السطور الأربعة وقد كُتبت في اتجاه معكوس (مقلوب)، أي أن حروف الكلمة من اليسار إلى اليمين، وهي طريقة جديدة ونادرة وغير معهودة من قبل في عصر دولتي المماليك البحرية والجراكسة إلا في نموذج وحيد يتمثل في الوحدة المربعة السفلى فقط بكل لوحة من اللوحتين المستطيلتين بوزرة جدار القبلة بمسجد الطُنبغا المارداني، وقد وصفه المرحوم سامي عبد الحليم بأنه نموذج لم يتكرر سالفًا أو لاحقًا لتاريخ هذا الجامع حتى نهاية عصر دولة المماليك الجراكسة.[٦٦]

والحقيقة أن نموذج جامع البرديني – الذي يعد المثال الثاني الفريد بمصر الإسلامية – يختلف من حيث الوضع والشكل (نظم الكتابة المرآتية المعكوسة والمنفذة بكلتا اللوحتين) عن نموذج جامع الطُنبغا – المثال الأول من نوعه الفريد بمصر الإسلامية – إذ إن كل لوحة من لوحتي الجامع الأخير تشتمل على وحدتين مربعتين كل واحدة منهما عبارة عن وحدة منفصلة قائمة بذاتها، وتتكرر في كل وحدة منهما كلمة ’محمد‘ أربع مرات، ولكن في الوحدة المربعة الأولى تكون الكتابة معدولة، وفي الوحدة الثانية – المنفصلة عنها بخط أفقي مستقيم – تكون كلمة ’محمد‘ الرباعية مكتوبة بطريقة المرآة، أي أنها معكوسة ومقلوبة، وكأنها انعكاس مرآتي للوحدة الأولى (من اليسار إلى اليمين)، أما لوحتا جامع البرديني فهما واقعتان في وضع منفصل عن بعضهما بركني إيوان القبلة، وقد كُتبت بكل لوحة منهما كتابة كوفية هندسية مربعة مرآتية (معكوسة) متماثلة في الشكل والمضمون – تشبه الوحدتين المربعتين السفليتين فقط بلوحتي جامع الطُنبغا دون العلويتين (لوحة ٢أ).

ويلاحظ التشابه التام بين كتابتي جامع البرديني كذلك – بالإضافة إلى نوع الكتابة المرآتية ونصها – من حيث إنهما يتشكلان من لوحتين مربعتين من الرخام، يبلغ طول ضلع ذلك المربع في كل لوحة منهما حوالي (٣٢ سم^{٢}) – وهو ما يقل في الحجم كثيرًا عن مثيلاتها المملوكية – بحيث يحيط بكل لوحة منهما إطار رخامي مربع أسود اللون سمكه رفيع حوالي (١ سم^{٢}) – يشبه مثيله في نماذج الكتابة المستطيلة بنفس الجامع – فضلاً عن النماذج المملوكية السابق ذكرها – لكنه يقل كذلك من حيث السمك.

كما يلاحظ أن نص كلمة ’محمد‘ بوضعها المعكوس المرآتي قد تكرر أربع مرات بشكل تربيعي (رباعي) في داخل المساحة المربعة المشكلة بداخل ذلك الإطار الأسود المربع الشكل – السابق ذكره –

بحيث شغلت تلك الكلمة 'محمد' أربعة سطور تربيعية، قوامها 'محمد' في كل سطر، فكانت قاعدة الكلمة منظمة ومرتبة بحذاء كل ضلع من أضلاع اللوحة المربعة، بطريقة مرآتية معكوسة (مقلوبة) أي من اليسار إلى اليمين، وذلك في كلتا اللوحتين، وهو أمر غير معهود سابقًا – بلوحتي جامع الطُنبغا – أو لاحقًا – بكوشتي العقد أعلى باب المقدم بمنبر مسجد جوربجي بالإسكندرية – وتوزيعهم كالتالي:

– السطر الأول: بحذاء الضلع الشرقي للمربع.

– السطر الثاني: بحذاء الضلع الجنوبي للمربع.

– السطر الثالث: بحذاء الضلع الغربي للمربع.

– السطر الرابع: بحذاء الضلع الشمالي للمربع.

(لوحات ١٤أ، ب، ٢أ)، (شكلا ٦، ٧)، (جدول ٧). ومن الملاحظ كذلك ترتيب كل كلمة من كلمات 'محمد'؛ بحيث تتلاقى معًا رؤوس حرف 'الميم' الأول منها في صورته المركبة المبتدئة وذلك في وسط الوحدة المربعة – ولكن دون أن يتماسوا في المنتصف مع شكل مربع صغير[٦٧]– في تشكيل زخرفي هندسي مربع الشكل، يتلاءم مع الإطار المربع الخارجي، فضلاً عن شكل حرف 'الميم' في صورته هذه والمؤلفة من مربع صغير مفرغ الوسط، والذي يحاكي شكله في النماذج المملوكية السبعة السابق ذكرها؛ بحيث تسود هذه الكتابة الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة، والأشكال التربيعية التي لا تتداخل فيها أي منحنيات أو تقويسات،[٦٨] ومن الملاحظ كذلك وجود آثار للتطعيم بالصدف – مثل النماذج الأخرى السابق ذكرها بالمسجد – غير أنها أكثر وضوحًا باللوحة الأولى في الركن الجنوبي الشرقي عن مثيلتها بالركن الشمالي الشرقي لإيوان القبلة (لوحتا ١٤أ، ب)، (شكلا ٦، ٧)، (جدول ٧).

أما بالنسبة للدراسة التحليلية لشكل الحروف المكونة لكلمة 'محمد' المكررة بكل لوحة (وحدة) مربعة، فيلاحظ تماثل اللوحتين في شكل الحروف، وهو ما يمثل تأثيرًا مملوكيًّا آخر حاكى فيه الخطاط العثماني، نفس شكل الحروف في النماذج المملوكية السابقة ولكن مع الاختلاف في وضعها المرآتي المعكوس، والذي يشبه فقط الوحدتين المربعتين السفليتين بلوحتي جامع الطُنبغا (لوحتا ٢أ، ١٤أ، ب)، (شكلا ٦، ٧)، (جدول ٧)، ويتضح ذلك من خلال تحليل الحروف على الوجه التالي:

– **حرف الميم**: ويلاحظ أن هذا الحرف قد ظهر في كلمة 'محمد' المكررة رباعيًّا في صورتين: الصورة الأولى وهي المركبة المبتدئة، وتتشكل من مربع مفرغ الوسط، يمتد ضلعه الأيمن أو الأيسر في شكل قائم (خط) عمودي قصير، على استقامته لأسفل؛ كي يرتكز على الخط الأفقي العلوي لحرف 'الحاء' الذي يليه في صورته المركبة المتوسطة، أما الصورة الثانية لحرف 'الميم' فهي الصورة المركبة المتوسطة، ويتألف فيها الحرف من نفس الشكل المربع المفرغ الوسط في الصورة الأولى غير أن الضلع العلوي لهذا المربع يشكل جزءًا من الخط الأفقي السفلي لحرف 'الحاء' السابق له في صورته المركبة المتوسطة، كما يمتد هذا القائم جهة اليمين أو اليسار ليلتحم بالحرف اللاحق وهو حرف 'الدال' في صورته المركبة المتطرفة (شكلا ٦، ٧)، (جدول ٧).

– **حرف الحاء**: ويظهر هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المتوسطة، ويتألف من ثلاثة خطوط: خطين ممتدين أفقيًّا ومتوازيين، يصلهما الخط الثالث من جهة اليسار، وهو يتألف من قائم عمودي قصير.

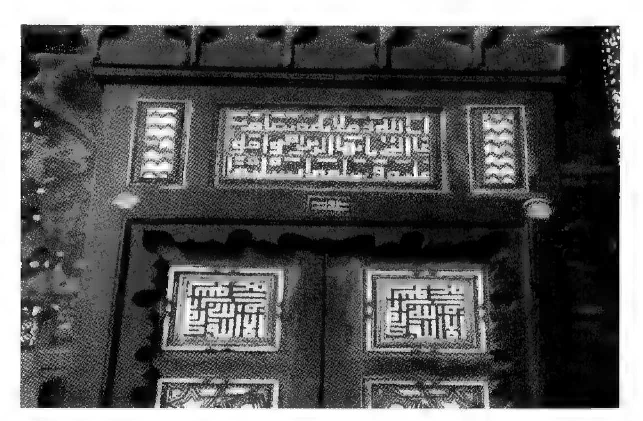
- **حرف الدال:** ويتجلى هذا الحرف في صورة وحيدة كذلك بالتشابه مع حرف 'الحاء' السابق له، ولكن بالاختلاف في نوعية الصورة، إذ إنها في حرف 'الدال' هي الصورة المركبة المتطرفة، ويتكون فيها الحرف من أربعة خطوط: خطين ممتدين أفقيًا ومتوازيين، الخط العلوي يمثل امتدادًا للحرفين السابقين له، وهما حرفا 'الحاء' و'الميم' في صورتهما المركبة المتوسطة، وينتهي هذا الخط جهة اليمين بقائم رأسي يتجه لأعلى، ليشكلا معًا زاوية قائمة، ويلاحظ أن هامة هذا القائم الرأسي في مستوى امتداد حرف 'الميم' الأول لكلمة 'محمد' في صورته المركبة المبتدئة، أما الخط الرابع الذي يتألف منه حرف 'الدال' فهو يمثل قائمًا رأسيًا (عموديًا) قصيرًا يصل الخطين الممتدين أفقيًا من جهة اليسار؛ مما جعله في ذلك بحذاء مربع حرف 'الميم' الثانية في صورته المركبة المتوسطة (شكلا ٦، ٧)، (جدول ٧).

٣ - الكتابات الكوفية الهندسية الشكل بالمنبر

يعد المنبر[٦٩] الذي يقع بجوار محراب جامع البرديني رائعة من روائع هذا الجامع؛ نتيجة لتطعيم خشبه النقي[٧٠] بالعاج والصدف والزرنشان، إلى جانب زخرفته بالطبق النجمي العشري والاثني العشري، فضلاً عن أشغال الخرط، ويضاف إليهم جميعًا استخدام الخط الكوفي الهندسي الشكل بنوعيه المربع والمستطيل (لوحة ١٥)، (شكل ٨، ٩)، على النحو التالي:

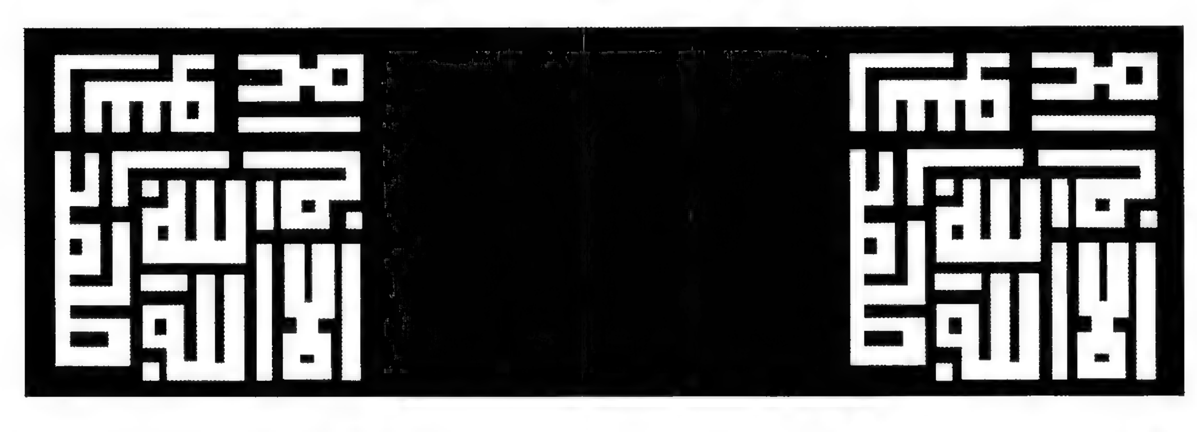
أ – الكتابة الكوفية الهندسية المربعة بالمنبر

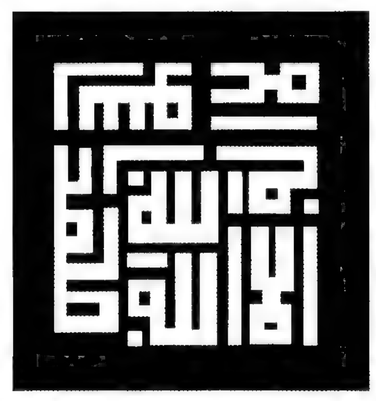
ويتمثل الخط الكوفي الهندسي المربع في الحشوتين اللتين تعلوان مصراعي باب المقدم بهذا المنبر، بواقع حشوة مربعة أعلى كل مصراع بحوالي (٣٧,١م)، وقياسات كل منها (١٣سم) تقريبًا، ويحيط بها إطار خارجي بارز (برواز رفيع) من الخشب قياساته (١٥سم^{٢})، ويلاحظ أن الكتابة مطعمة بالصدف الرائع – والسائد في مواضع عدة بالمنبر – ونص الحشوتين متطابق في نوع الكتابة وطريقة تنفيذها وترتيبها، بالإضافة إلى عدد سطورها، فنص الكتابة هو 'عبارة التوحيد' (نص الشهادتين)، والتي تعد هي النموذج الثاني – على حد علم الباحث – الباقي بعمائر القاهرة الدينية في العصرين المملوكي والعثماني من حيث التنفيذ على الخشب؛ إذ إن الأول في الحجاب الخشبي الخرط بمزملة مدرسة السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٧ – ٨٧٩هـ/١٤٧٢ – ١٤٧٤م)[٧١] في قرافة المماليك؛ وبالتالي فإن هذا النموذج أعلى باب المقدم بمنبر جامع البرديني هو المثال الوحيد الباقي المنفذ على الخشب بمنشآت العصر العثماني في مدينة القاهرة (لوحة ١٥)، (شكل ٨).

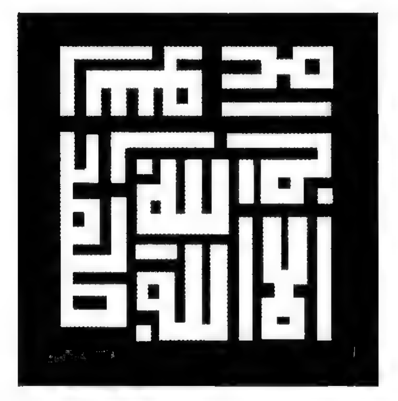




(لوحة ١٥) الكتابات الكوفية الهندسية بواجهة منبر جامع البرديني.







(شكل ٨) رسم مفرغ للكتابات الكوفية الهندسية أعلى مصراعي باب المقدم باللوحة ١٥.

وبالنسبة لتنظيم الكتابة بداخل المربع في الحشوتين فيلاحظ دقة تنظيمها في تكوين هندسي بديع؛ مما أدى إلى إحداث تناسق وتوازن أعلى المصراع الأيمن والأيسر لباب المقدم، بحيث شغلت كلمات عبارة التوحيد (نص الشهادتين) خمسة سطور تربيعية داخل المساحة المربعة لكل حشوة (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، كالتالي:

- السطر الأول: يبدأ بحذاء الضلع الشرقي للمربع، وهو من كلمتين: 'لا إله'، وقاعدتهما بحذاء هذا الضلع.
- السطر الثاني: يبدأ بحذاء الضلع الجنوبي للمربع، وهو من كلمتين: 'إلا الله'، وقاعدتهما بحذاء هذا الضلع.
- السطر الثالث: بحذاء الضلع الغربي للمربع، وهو من كلمة واحدة 'محمد'، وقاعدتها بحذاء هذا الضلع.
- السطر الرابع: قاعدته بحذاء الضلع الشمالي للمربع، ويضم الحروف الثلاثة الأولى من كلمة 'رسول' بصيغة 'رسو'.
- السطر الخامس: وهو السطر التربيعي الأخير، ويقع في منتصف (وسط) المربع، ويتكون من كلمة واحدة هي لفظ الجلالة 'الله'، بالإضافة إلى حرف 'اللام' في صورته المفردة، والذي يمثل باقي كلمة 'رسول'، ويلاحظ أن قاعدة لفظ الجلالة في الاتجاه الموازي للضلع الجنوبي للمربع، أما قاعدة حرف 'اللام' ففي الاتجاه الموازي للضلع الشمالي للمساحة المربعة (لوحة ١٥)، (شكل ٨).

ومن خلال العرض السابق لكيفية تنظيم الكتابة بداخل المربع يلاحظ تأثر الفنان المبدع بنماذج مملوكية عديدة[٧٢] منها: عبارة التوحيد بجدار القبلة بجامع الطُنبغا المارداني (لوحة ٢ب)، إلى جانب مثيلتها بالوزرة الرخامية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، والمنقولة إليه من منزل تابع لوقف المغاربة في الغوري بمدينة القاهرة – هي الأقرب شبهًا لهذا النموذج موضوع البحث – وهما منفذان على الرخام، أما النموذج الثالث المماثل فهو منفذ على الخشب وذلك في الحجاب الخشبي الخرط بمزملة مدرسة الأشرف قايتباي بصحراء المماليك، ويلاحظ التأثر إلى حد بعيد بتلك النماذج الثلاثة مع الاختلاف المحدود في شكل الحروف، فضلاً عن طريقة شغل الفراغ من خلال استخدام بعض الأشكال الهندسية من خطوط أو أضلاع مستقيمة أفقية، بالإضافة إلى مربعات صغيرة، إلى جانب شغل فراغ كلمات بحروف كلمات أخرى من نفس العبارة المنقوشة (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، (جدول ٨).

أما بالنسبة للدراسة التحليلية لحروف الخط الكوفي الهندسي المربع بالحشوتين المتماثلتين أعلى مصراعي باب المقدم بمنبر جامع البرديني (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، (جدول ٨)، فهي كالتالي:

- **حرف الألف**: وقد ظهر هذا الحرف في نص الشهادتين بصورة وحيدة هي الصورة المفردة في شكل قائم رأسي مستطيل، وذلك في كلمات: لفظ الجلالة الأول 'الله' و'إله' و'إلا'، أما في لفظ الجلالة الثاني 'الله' في السطر التربيعي الخامس منتصف المربع بهاتين الحشوتين فقد كان قصيرًا؛ نظرًا لارتفاع هامة حرف 'الألف' في لفظ الجلالة الأول 'الله'، والذي يقع أسفله، في السطر التربيعي الثاني بحذاء الضلع الجنوبي للمساحة المربعة بكل حشوة من الحشوتين (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، (جدول ٨).

- **حرفا الدال والحاء**: ويتمثل حرف 'الدال' في صورة واحدة هي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة 'محمد'، بحيث يبدو في صورة شبيهة بحرف 'الحاء' في صورته المركبة المتوسطة بنفس الكلمة؛ إذ يتكونان من ثلاثة خطوط: خطين متوازيين أفقيًا، يصلهما من جهة اليمين قائم رأسي (عمودي)، ويلاحظ أن الاختلاف الوحيد بينهما يتمثل في صغر حجم حرف 'الدال' عن 'الحاء'، إلى جانب احتضان حرف الحاء لحرف 'الميم' الذي يليه في صورته المركبة المتوسطة (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، (جدول ٨).

- **حرف الهاء**: ويظهر هذا الحرف بصورته المركبة المتطرفة في شكلين: الأول في كلمة 'إله' في السطر التربيعي الأول بحذاء الضلع الشرقي للمساحة المربعة بكل حشوة، ولفظ الجلالة الأول الذي يشغل السطر التربيعي الثاني، بحذاء الضلع الجنوبي للمربع بصيغة 'الله'، ويلاحظ أن هذا الحرف يتشكل من مربع مفرغ الوسط مرتفع عن قاعدة الحرف السابق له، وهو حرف 'اللام'، في صورته المركبة المبتدئة في كلمة 'إله'، وبصورته المركبة المتوسطة في لفظ الجلالة.

أما بالنسبة للشكل الثاني فيتمثل في لفظ الجلالة 'الله' بالسطر التربيعي الخامس منتصف المساحة المربعة، ويتكون من مربع مفرغ الوسط ضلعه الأفقي الأدنى يمثل امتدادًا لقاعدة الحرف السابق له وهو حرف 'اللام' في صورته المركبة المتوسطة، وذلك من جهة اليمين، ويلاحظ أن الضلع الأيمن لمربع حرف 'الهاء' ممتد على استقامته لأعلى؛ بحيث يساوي هامات باقي

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
أ		—	—	—
د	—	—	—	
هـ	—	—	—	
و	—	—	—	
ح	—	—		—
ل				—
لا		—	—	—
م	—			—
س	—		—	—
ر		—	—	—

(جدول ٨) تحليل لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المربعة بالشكل ٨.

حروف لفظ الجلالة، أما الضلع الأيسر فيعلوه مربع يمثل نوعًا من أنواع شغل الفراغ، والتي ظهرت من قبل في الحشوة المستطيلة بالكتف الأول من الجدار القبلي من إيوان القبلة بنفس الجامع، وهو ما يمثل تأثيرًا مملوكيًّا ظهر في نماذج عدة من هذا العصر (لوحة ١٥)، (شكلا ٣، ٨)، (جدول ٨).

- **حرف الواو**: ويتجلى هذا الحرف في صورة وحيدة هي المركبة المتطرفة في كلمة 'رسول'، ويتشكل من رأس بشكل مربع مفرغ الوسط، تمتد قاعدته على استقامتها جهة اليمين لتتصل بالحرف السابق له وهو حرف 'السين'، أما عراقة 'الواو' فقد تشكلت من امتداد الضلع الأيمن من المربع 'رأس الواو' إلى أدنى، ثم ينكسر جهة اليسار بزاوية قائمة.

- **حرف اللام**: وقد ظهر هذا الحرف بصورته المفردة في كلمة 'رسول'، ويتشكل من ضلعين: الأول أفقي طويل الشكل، أما الآخر فيتعامد عليه، وهو يتشكل من ضلع أو قائم رأسي قصير؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة، فبدا الضلعان بحيث يحتضنان (أي حرف اللام) لفظ الجلالة الذي يشغل منتصف المربع (السطر الخامس التربيعي)، من الضلعين الشمالي والغربي.

أما الصورة الأخرى فهي المركبة المبتدئة وتتمثل في كلمات: 'إله'، ولفظي الجلالة الأول 'الله' في السطر التربيعي الثاني، والآخر في السطر التربيعي الخامس، ويتكون هذا الحرف من ضلعين (خطين) أحدهما أفقي قصير، والآخر رأسي طويل يتعامد عليه في زاوية قائمة، ويلاحظ أن هامة حرف 'اللام' في لفظ الجلالة الأول أكثر ارتفاعًا من هامتها في لفظ الجلالة الثاني وسط المساحة المربعة، وبالنسبة للصورة الثالثة وهي المركبة المتوسطة وتتمثل في لفظ الجلالة المكرر مرتين، ويلاحظ تشابهه مع حرف 'اللام' في صورته المركبة المبتدئة، غير أن قاعدته تمتد على استقامتها جهة اليمين؛ لتتصل بالحرف السابق وهو حرف 'اللام' في صورته المركبة المبتدئة وجهة اليسار؛ لتتصل بالحرف اللاحق وهو حرف 'الهاء' في صورته المركبة المتطرفة (لوحة ١٥)، (شكلا ٣، ٨)، (جدول ٨).

- **حرف اللام ألف**: ويتمثل هذا الحرف في صورته المفردة، ممثلاً في كلمتي 'لا' بالسطر التربيعي الأول بحذاء الضلع الشرقي للمربع، و'إلا' بالسطر التربيعي الثاني بحذاء الضلع الجنوبي للمربع، ويلاحظ تشابه هذا الحرف في شكله مع نموذجه في نص الشهادتين بالكتف الأول من الضلع القبلي

لإيوان القبلة بنفس الجامع (البرديني)، ولكنه منفذ بالخط الكوفي الهندسي المستطيل (لوحتا ١٠ب، ١٥)، (شكلا ١، ٨)، (جدول ٨).

- **حرف الميم**: وقد ظهر هذا الحرف في صورتين: الأولى مركبة مبتدأة في كلمة 'محمد' في السطر التربيعي الثالث بحذاء الضلع الغربي من المساحة المربعة، ويتشكل من مستطيل مفرغ الوسط، في وضع رأسي؛ بحيث يرتكز على ضلعه الأدنى الأفقي القصير، والذي يمتد على استقامته جهة اليسار ليتصل بالحرف الذي يليه وهو حرف 'الحاء' في صورته المركبة المتوسطة، أما الصورة الثانية فهي المركبة المتوسطة في نفس الكلمة 'محمد'، ويبدو الحرف في هذه الصورة بشكل مربع مفرغ الوسط، يمتد ضلعه الأفقي الأدنى (قاعدته) على استقامته جهة اليمين؛ ليتصل بالحرف السابق، وهو حرف 'الحاء' في صورته المركبة المتوسطة، كما يتجه جهة اليسار؛ ليتصل بالحرف اللاحق، وهو حرف 'الدال' في صورته المركبة المتطرفة (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، (جدول ٨).
- **حرف السين**: ويتمثل هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المبتدئة في كلمة 'رسول'؛ بحيث يتشكل من ثلاثة قوائم متساوية الرؤوس، ترتكز على قاعدة أفقية، تمتد ناحية اليسار؛ لكي تلتحم برأس حرف 'الواو'، وهو الحرف اللاحق له في صورته المركبة المتطرفة (جدول ٨).
- **حرف الراء**: ويتجلى هذا الحرف في صورة وحيدة هي الصورة المفردة في كلمة 'رسول'، ويلاحظ أن هذا الحرف يتألف من خطين: الأول رأسي طويل، ويقع بحذاء الضلع الغربي للمساحة المربعة بكل حشوة، ويتعامد على الخط الثاني وهو أفقي أطول قليلاً، ويقع بحذاء الضلع الشمالي للمساحة المربعة؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة – يشبه حرف 'اللام' في كلمة 'رسول' – عند التقاء الضلعين الغربي والشمالي للمساحة المربعة بكل حشوة من الحشوتين المربعتين أعلى كل مصراع من مصراعي باب المقدم (لوحة ١٥)، (شكل ٨)، (جدول ٨).

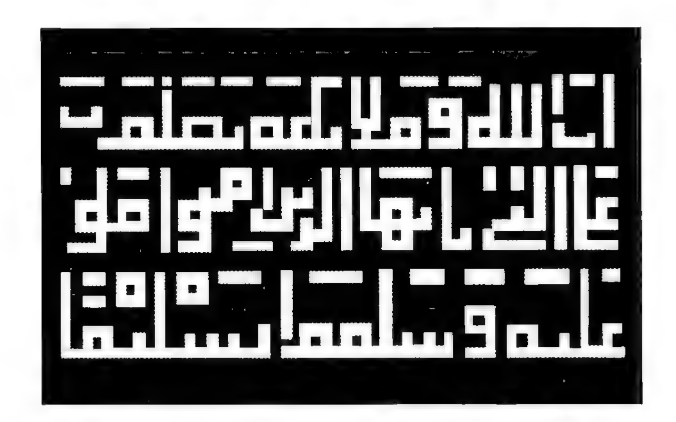
ب – الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالمنبر

ويتمثل الخط الكوفي الهندسي المستطيل والمنفذ على هذا المنبر في الحشوة المستطيلة التي تعلو باب المقدم (صدر الباب) (لوحة ١٥)، (شكل ٩)، والتي تبلغ قياساتها (٣٠ سم) طولاً، وحوالي (١٥سم) عرضًا، ويحيط بها إطار خارجي بارز (برواز رفيع) من الخشب – فُقدَ جميعه عدا ضلعه العلوي فقط – وقياساته (٣٣سم) طولاً، وحوالي (١٨سم) عرضًا، ويلاحظ أن كتابة هذه الحشوة هي الأخرى مطعمة بالصدف الرائع بالتشابه مع الحشوتين السابقتين – ضاع حاليًا من حرف الواو الذي يسبق كلمة 'ملائكته' أما نص الكتابة فهو يمثل نصًا قرآنيًا، يعد هو النموذج الثاني في كتابات هذا الجامع، بعد الحشوة المستطيلة الثالثة بالجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة، والتي نصها 'سورة الإخلاص' (لوحة ١٢)، (شكل ٥). أما نص هذه الحشوة بالمنبر فهو نموذج فريد – على حد علم الباحث – في كتابات العصرين المملوكي والعثماني بمصر، وهو يمثل الآية رقم (٥٦) من 'سورة الأحزاب' (لوحة ١٥)، (شكل ٩)، وقد نُظمت في ثلاثة سطور كما يلي:

١ – إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ.
٢ – عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّو[ا].
٣ – عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً.

ويلاحظ أنه يفصل بين هذه السطور الثلاثة سدايب خشبية، بواقع سدابة خشبية بين كل سطر، تشبه نوعًا سدايب الإطار (البرواز) الذي يحدد هيئة هذه الحشوة المستطيلة، كما يلاحظ استعانة الخطاط المبدع بوسائل متنوعة من الوسائل الهندسية لشغل الفراغ، والتي سبق الاستعانة بها في كتابات الجامع الأخرى السابق ذكرها؛ ومنها: خط أو ضلع مستقيم أفقي متوسط الطول أعلى حرف 'النون' في كلمة 'يصلون' بالسطر الأول، وكلمة ' يا أيها' بالسطر الثاني، و'عليه' و'سلموا' و'تسليما' في السطر الثالث، أو خط أو ضلع مستقيم أفقي قصير الطول كما في أغلب كلمات السطرين الأول والثالث، وأسفل حرف 'النون' في كلمة 'الذين' في السطر الثاني، كما ظهر الضلعان المستقيمان في وضع رأسي قصير بحيث يتوازيان أعلى كلمة 'النبي' في السطر الثاني، وكذلك الحال في كلمة 'تسليما' في السطر الثالث، ولكنهما هنا يتوازيان في وضع أفقي قصير (لوحة ١٥)، (شكلا ٢، ٩)، (جدولا ٩، ١٠).

ومن الوسائل الأخرى لشغل الفراغ: المربع الواحد المفرغ من الوسط (المنتصف)، كما في المربع الذي يعلو كلاً من حرفي 'السين' و'الياء' في صورتهما المركبة المتوسطة بكلمة 'تسليما' في السطر الثالث، بحيث يعلو كل حرف مربع، ويفصل بينهما حرف 'اللام' في صورته المركبة المتوسطة في شكل جمالي متوازن، كما يلاحظ ظهور ما يشبه النقطة كوسيلة من وسائل شغل الفراغ كما في النقطة أعلى حرف 'اللام' في صورته المركبة المتوسطة بكلمة 'يصلون' في السطر الأول، وأعلى نهاية حرف 'الواو' في صورته المركبة المتطرفة في كلمة 'صلوا' في السطر الثاني، والتي خلت من حرف 'الألف' الذي غفل عنه الخطاط، ويلاحظ كذلك شغل الفراغ



(شكل ٩) رسم مفرغ للكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة التي تعلو باب المقدم باللوحة ١٥.

بحروف كلمات أخرى من نفس النص القرآني بهذه الحشوة دون الاستعانة بوسائل هندسية أخرى؛ إذ إن هذه الحروف بدت وكأنها تحاكي بعض وسائل شغل الفراغ الهندسية الشكل، وهو ما يمثل تأثيرًا مملوكيًا سبق وأن ظهر في نماذج عدة من كتابات هذه المنشأة – موضوع الدراسة – ومن نماذجه في هذه الحشوة حرف 'الميم' في صورته المركبة المبتدئة في كلمة 'آمنوا' بالسطر الثاني؛ حيث ظهر هذا الحرف في شكل المربع الذي يستخدم في شغل الفراغ؛ بحيث يعلو كثيرًا عن مستوى السطر (لوحة ١٥)، (شكلا ٢، ٩)، (جدولا ٩، ١٠).

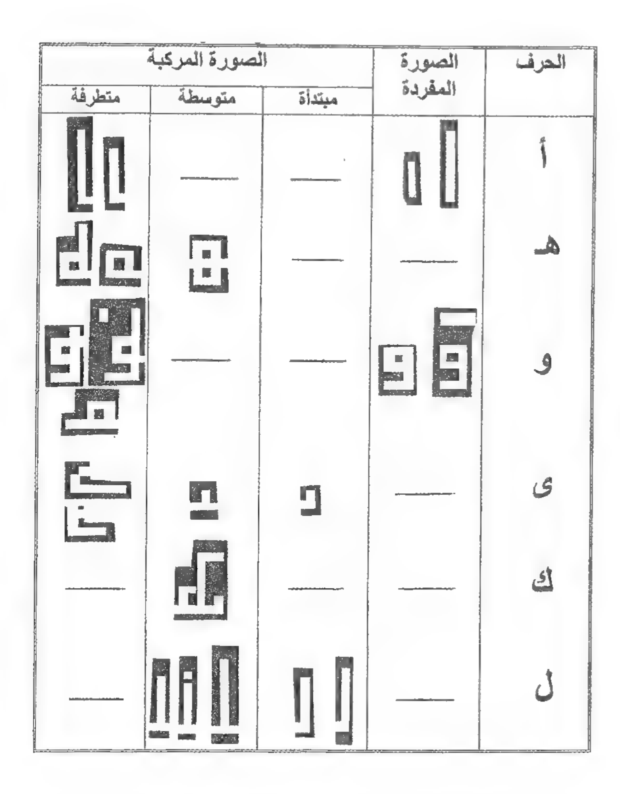
أما بالنسبة للدراسة التحليلية لحروف الخط الكوفي الهندسي المستطيل بهذه الحشوة المستطيلة أعلى باب المقدم بالمنبر (لوحة ١٥)، (شكلا ٢، ٩)، (جدولا ٩، ١٠)، فهي كالتالي:

يلاحظ مدى التطابق في الشكل بالنسبة لهيئة بعض حروف هذه الحشوة مع حروف الكتابة الكوفية المستطيلة في الحشوات الثلاث بالجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة (لوحات ١٠أ، ب، ١١، ١٢)، (أشكال ١، ٤، ٥)، (جداول ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦) – وهذه الحروف هي 'الألف'، بصورتيه المفردة،

والمركبة المتطرفة، و'الهاء' بصورتيه المركبة المتوسطة والمتطرفة، وحرف 'الواو' في صورته المفردة، أما صورته المركبة المتطرفة فقد اختلفت بحيث أصبحت عراقته تمثل امتدادًا للقائم الأفقي السفلي لرأس هذا الحرف، والذي يأخذ شكل المربع؛ فامتدت – عراقة الحرف – على مستوى السطر، وذلك في كلمة 'يصلون' في السطر الأول، وكلمة 'سلموا' في السطر الثالث، فبدا حرف 'الواو' وكأنه حرف 'الميم' في صورته المركبة المتطرفـة (لوحتا ٦، ٧)، (جدول ٦).

أما الشكل الثاني لحرف 'الواو' والذي بدا به في هذه الحشوة بصورة مبتكرة يتجلى في ظهور الحرف ملتحمًا بالحرف السابق له، أو بمعنى أدق مندمجًا معه، كما في حرف 'النون' بصورته المركبة المتوسطة في كلمة 'آمنوا' بالسطر الثاني؛ بحيث تشكل حرف 'النون' من ارتفاع القائم الرأسي الأيمن لرأس حرف 'الواو'، وكذلك الحال في حرف 'اللام' في صورته المركبة المتوسطة والسابق لحرف 'الواو' في كلمة 'صلوا' بالسطر الثاني (لوحة ١٥)، (شكل ٩)، (جدول ٩).

وبالنسبة لأوجه التشابه الأخرى مع حروف الحشوات المستطيلة الثلاث السابق ذكرها فتتمثل في حرف 'الياء' بصورته المركبة: المبتدئة، والمتوسطة، والمتطرفة، وكذلك الحال في حرف 'اللام' بصورته المركبة المبتدئة والمتوسطة، أما حرف 'اللام ألف' فقد ظهر في هيئة متفردة لم تظهر في أي من النماذج المملوكية السابقة – على حد علم الباحث – أو تلك الموجودة بهذا الجامع؛ بحيث ظهر الحرف بصورته المركبة المتطرفة في كلمة 'ملائكته' بالسطر الأول في شكل قاعدة من خط (قائم) أفقي يسير على مستوى السطر، يمثل امتدادًا للحرف السابق له وهو حرف 'الميم' في



الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة: مبتدأة	متوسطة	متطرفة
أ		——	——	
هـ	——	——		
و		——	——	
ى	——			
ك	——	——		——
ل	——			——

(جدول ٩) تحليل لحروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ٩.

صورته المركبة المبتدئة، ويخرج من منتصف هذه القاعدة قائم قصير عمودي (رأسي)، يلتحم به – قرب منتصفه من على الجانبين – قائمان رأسيان طويلان، وهما يمثلان 'اللام والألف' (لوحة ١٥)، (شكل ٩)، (جدول ٩).

أما بالنسبة لحروف: 'الميم، والنون، والسين، والعين، والصاد، والتاء' فيلاحظ التطابق التام مع هيئتهم في الحشوات المستطيلة بالجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة بنفس الجامع. لوحات رقم (١٠) أ، ب، (١١)، (١٢)، أشكال رقم (١)، (٤)، (٥)، جداول أرقام (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦).

أما حرف 'الكاف' فقد ظهر بصورته المركبة المتوسطة في كلمة 'ملائكته' بالسطر الأول، وبهيئة جديدة؛ بحيث يتكون من قائم رأسي طويل يلتحم بالحرف السابق له، ويخرج منه قرب منتصفه قائم

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	متطرفة
لا	—	—	—	
م	—			—
ن		—		
س	—			—
ع	—		—	—
ص	—			—
ت	—		—	—
ذ	—	—	—	

(جدول ١٠) تابع تحليل حروف الكتابة الكوفية الهندسية المستطيلة بالشكل ٩.

أفقي قصير يتجه ناحية اليسار ليلتحم بحرف 'التاء' اللاحق له؛ بحيث يشكلان معًا مربعًا مفرغًا، ويلاحظ أن القائم الرأسي لحرف الكاف يمتد على استقامته لأعلى؛ بحيث يُكون شاكلته (أي حرف 'الكاف')، إذ ينتهي طرفه جهة اليمين بقائم أفقي قصير، فيشكلان معًا زاوية قائمة، مما جعل حرف 'الكاف' في شكل وهيئة جديدة وغير معهودة من قبل (شكل ٩)، (جدول ٩).

وبالنسبة لحرف 'الذال' فقد ظهر لأول مرة في كتابات هذا الجامع وبصورته المركبة المتطرفة في كلمة 'الذين' بالسطر الثاني؛ بحيث يتألف من قائمين: الأول رأسي ويلتحم به من المنتصف جهة اليمين حرف 'اللام' السابق له في صورته المركبة المبتدئة، أما القائم الآخر فهو أفقي قصير يسير على مستوى السطر؛ بحيث يشكلان معًا زاوية قائمة.

أما حرف 'الباء' في صورته المركبة المتوسطة في كلمة 'النبي' بالسطر الثاني، فيلاحظ أن الخطاط قد أدمجه مع حرف 'الياء' اللاحق له في صورته المركبة المتطرفة فبدا الحرف في شكل شطف عند التقاء الحرفين: السابق له وهو حرف 'النون' في صورته المركبة المتوسطة، واللاحق وهو حرف 'الياء' (لوحة ١٥)، (شكل ٩)، (جدول ١٠).

نتائج البحث

- ألقت الدراسة الضوء على نماذج الخط الكوفي الهندسي الشكل، وبخاصة النوع المربع بنماذجه التي سادت في عمائر المماليك (٦٤٨ - ٩٢٣هـ/١٢٥٠ - ١٥١٧م) بمدينة القاهرة، إلى جانب المستطيل الشكل والذي ندرت نماذجه؛ ومن ثم الترجيح بأن انتشار الأول وندرة الآخر كان هو السبب الفعلي في خلط الكثير من دارسي الآثار الإسلامية بين هذين النوعين، بل وغيرها من الأنواع الأخرى، فشاع بينهم مصطلح واحد دارج بالخطأ وهو 'الكوفي المربع' على كل الأنواع الهندسية الشكل.
- أكدت الدراسة على الصبغة المملوكية التي يتميز بها جامع الخواجا كريم الدين البرديني (١٠٢٥ - ١٠٣٨هـ/١٦١٦ - ١٦٢٩م) من خلال ما ازدانت به وزرته الرخامية من كتابات كوفية هندسية متنوعة الشكل؛ مما جعله بمثابة معرض أو متحف للتقاليد والتراث المعماري والزخرفي المملوكي.
- أوضحت الدراسة اللبس الذي وقع فيه الكثير من دارسي الآثار الإسلامية بقولهم بأن جميع كتابات جامع البرديني من النوع الهندسي المربع الشكل، على الرغم من أن بعضهم قد نبه من قبل لهذا الخطأ في إحدى دراساته القيمة، وعلى الرغم كذلك من

أن الحشوات الثلاث بأكتاف الجدار الجنوبي الغربي من إيوان القبلة بهذا الجامع، وكذلك الحشوة المستطيلة أعلى باب المقدم بالمنبر، قد نُسقت حروف كتاباتهم بداخل مستطيل لكل منهم، وكذلك الحال في جامعي إبراهيم تربانة وعبد الباقي جوربجي بمدينة الإسكندرية.

- أظهرت الدراسة التأثير المملوكي المحلي الموروث على الكتابات الهندسية الشكل بجامع البرديني من حيث شكل الحروف وهيئتها، وتوزيع الكلمات، إلى جانب وسائل شغل الفراغ، وتنوعها ما بين أشكال هندسية مختلفة متنوعة تتناسب مع سمك وتخانة الحروف، بل وشكل الخط: من خطوط (أضلاع) مستقيمة أفقية ورأسية، طويلة ومتوسطة وقصيرة، ومربعات صغيرة مفردة، وأخرى متجاورة، أو ثلاثية، إلى جانب ظهور شكل يمثل نصف مستطيل، أو ما يشبه شكل حرف (U) في الإنجليزية، وآخر يمثل أسنان حـرف السين أو الشدة (ّ) في اللغة العربية، بالإضافة إلى استغلال بعض الحروف من نفس النقش لملء الفراغ، أو إلحاق خطوط بأوضاع مختلفة (رأسية وأفقية) بنهايات (هامات) بعض حروف النقش (حرف الهاء في صورته المركبة المتطرفة)، كما أوضحت الدراسة مدى التأثير المحلي المصري الموروث – والشائع في العصر المملوكي الجركسي كما في قبة يشبك من مهدي ومدرسة الغوري – ممثلاً في الطريقة الصناعية المستخدمة في تنفيذ الكتابات بالجامع وهي طريقة 'الحفر والتنزيل أو الملء' بمعجون صمغي ملون (أسود وأخضر).
- أبرزت الدراسة ما أدخله الفنان المبدع في العصر العثماني على كتابات الخط الكوفي الهندسي الشكل بجـامع البـرديني مـن التطعيم بمادة الصـدف، فضلاً عن التنوع في ألوان الكلمات بداخل كل حشوة ما بين اللونين الأسود والأخضر للمعجون الصمغي المُنزَّل، بالإضافة إلى زخرفة أرضيات بعض الكلمات بزخرفة تمثل معينات صغيرة متلاصقة ومتتالية بالمعجون ذي اللون البني الفاتح في وضعين رأسي وأفقي، وبتشكيل زخرفي بديع، منح الكتابات منظرًا جماليًّا جديدًا غير معتاد من قبل.
- أوضحت الدراسة براعة الفنان في العصر العثماني في استغلال الشكل المربع الذي يمثل أحد الأشكال الهندسية لشغل الفراغ؛ لكي يقوم كذلك – بالإضافة إلى دوره – بدور الإعجام (التنقيط)، والذي يختفي أساسًا من الكتابات الهندسية طبقًا لقواعدها، وهو ما يتجلى في كلمات: 'السموات'، 'يا كافي'، 'يا شافي'، 'يا معافي' ضمن الحشوة الثانية بالجدار الجنوبي الغربي لإيوان القبلة بجامع البرديني موضوع الدراسة.
- رجحت الدراسة تفرد نصوص كتابات جامع البرديني الهندسية الشكل، وبخاصة تلك الحشوات المستطيلة الثلاث التي تشغل الجدار الجنوبي الغربي بإيوان قبلته، وهو ما يتمثل في الآتي:

١- إدراج لفظ الجلالة 'الله' إلى نص 'البسملة' بدلاً من جعلها مستقلة كما كانت العادة في النماذج المملوكية، وذلك في الحشوة الأولى.

٢- دمج (قرن) نص 'البسملة' إلى عبارة 'التوحيد' (نص الشهادتين)، بدلاً من الصيغة المفردة لكليهما في النماذج المملوكية، وذلك بنفس الحشوة الأولى.

٣- نتج عن النصين السابقين إنهاء سطري الكتابة في الحشوة الأولى بلفظ الجلالة؛ ومن ثم ظهر نص فريد بكل المقاييس.

٤- على الرغم من التأثير المملوكي الناتج عن التفاعل مع الفن الايراني من مشرق العالم الإسلامي

في استخدام النص القرآني بالحشوة الثالثة إلا أن نوعية هذا النص القرآني ممثلاً في 'سورة الإخلاص' يمثل تفردًا تميز به جامع البرديني عن غيره من تلك النماذج السابقة، فضلاً عن الآية رقم (٥٦) من سورة الأحزاب في الحشوة المستطيلة أعلى باب المقدم بالمنبر والمتفردة كذلك.

٥- إدماج نص يشير إلى اقتباس قرآني – من سورة النور – بعبارة دعائية جديدة وغير مألوفة، وذلك في الحشوة الثانية بصيغة 'يا كافي يا شافي يا معافي يا الله'.

٦- قام الفنان المبدع في الحشوات المستطيلة الثلاث بإحداث نوع من التوازن والتماثل عن طريق إنهاء كل حشوة بلفظ الجلالة 'الله'.

- أظهرت الدراسة مجانبة كل من قرأ نصوص كتابات جامع البرديني للصواب؛ في عدم قراءتهم للفظ الجلالة بصيغة 'الله' في نهاية نص 'البسملة' بالسطر الأول من الحشوة المستطيلة الأولى، بالإضافة إلى لفظ الجلالة في نهاية النص القرآني لسورة الإخلاص في الحشوة الثالثة.

- أوضحت الدراسة الشكل الجديد غير المعهود من قبل في النقوش الكتابية الهندسية الشكل السابقة عن العصر العثماني لحرف 'الكاف'، والذي ابتكرته يد الخطاط المبدع في جامع البرديني؛ بحيث جعل شاكلته قريبة الشبه من رأس حرفي 'القاف والفاء'، لدرجة تجعل القارئ يعتقد بخطأ الخطاط في كتابة كلمة 'يا كافي' بالسطر الثاني من الحشوة المستطيلة الثانية بحيث جعلها 'يا قافي'، وهو أمر مستبعد تمامًا في ظل هذا الإبداع الفني للكتابات التي تسود جنبات هذا الجامع وإن كان قد أغفل حرف 'الألف' في صورته المفردة بكلمة 'صلوا' في السطر الثاني من الحشوة المستطيلة أعلى باب المقدم بالمنبر المجاور لمحراب هذا الجامع.

- أبرزت الدراسة تفرد جامع البرديني في تنوع أسلوب وطريقة تنفيذ نص الشهادتين أو عبارة التوحيد مرة بالخط الكوفي الهندسي المستطيل كأول نموذج باقٍ من نوعه بمادة الرخام في الحشوة الأولى، ومرة أخرى بالخط الكوفي الهندسي المربع بالحشوتين الخشبيتين أعلى مصراعي باب المقدم بالمنبر، ويعد الأخير هو النموذج الثاني الباقي على الخشب بعد الحجاب الخشبي الخرط بمزملة مدرسة الأشرف قايتباي، ومن ثم فإن نموذج منبر جامع البرديني هو النموذج الأول في العصر العثماني، ويليه النموذجان بالشباكين على يمين ويسار المدخل إلى جامع عبد الباقي جوربجي بمدينة الإسكندرية، فضلاً عن أعلى باب المقدم بمنبر نفس الجامع.

- ألقى البحث الضوء على كتابات الجامع من خلال إعداد قياسات لمساحة كل حشوة، المستطيل منها والمربع، فضلاً عن ارتفاعها بالنسبة للوزرة المنفذة عليها، بالإضافة إلى قراءة النصوص بدقة، مع القيام بإعداد دراسة تحليلية مفصلة لصور كل حرف من حروف نقوشها، إلى جانب وصف الأشكال المتعددة لكل منها، مع القيام بدراسة تحليلية مقارنة للنماذج المشابهة لها في الأمثلة المملوكية السابقة، فضلاً عن توضيح الشكل الجديد المبتكر وغير المألوف من قبل في بعض نماذج الحروف، بالإضافة إلى إعداد جداول تحليلية لحروف الكتابات الكوفية الهندسية الشكل وصورها المختلفة: المفردة، والمركبة المبتدئة والمتوسطة والمتطرفة، مع عمل تفريغ لكل حرف في صورته وشكله، فضلاً عن إعداد تفريغات لكل حشوة من الحشوات الكتابية المربع منها والمستطيل، والواردة ضمن هذه الدراسة.

- أظهرت الدراسة التأثير المشرقي (لشرق العالم الإسلامي) والمملوكي في كتابة بعض الكلمات بالكتابات الهندسية المستطيلة، بحيث نُظمت حروف هذه الكلمات في شكل مربع مثل: 'لفظ الجلالة'، و'أحد'، و'الصمد' في السطر الأول من الحشوة الأولى والثالثة، أو في شكل مستطيل مثل: 'بسم'، و'الرحمن'، و'الرحيم'، و'إلا' في الحشوة الأولى، و'ولم يكن له'، و'كفوًا'، و'أحد' في السطر الثاني من الحشوة الثالثة، وأكد البحث من خلال الأمثلة السابقة على إبداع الخطاط العثماني في زيادة هذا الشكل وحسن توظيفه مع الشكل العام لكل حشوة.
- أوضح البحث مدى التأثير المملوكي – الناتج عن أصل سلجوقي من مشرق العالم الإسلامي – الواضح والجلي على الكتابات الكوفية الهندسية المربعة الشكل بجامع البرديني ممثلاً في: الوضع الركني – بالتشابه مع قبة يشبك من مهدي – بالإضافة إلى نصوص كتاباتها من: اسم الرسول – صلى الله عليه وسلم – بصيغة 'محمد' في تكوين تربيعي (أربع مرات) على اللوحتين الرخاميتين: بالركنين الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي من إيوان القبلة، فضلاً عن شكل الحروف وهيئتها، غير أنه يلاحظ تميز نموذج جامع البرديني في تلاقي رؤوس حرف 'الميم' في صورته المركبة المبتدئة بوسط (منتصف) الوحدة المربعة في تكوين هندسي منظم، وهو ما يختلف عن النظام السائد في النماذج المشرقية، بل وغالبية النماذج المملوكية المماثلة وعددهم سبعة نقوش والذين تتماس رؤوس حرف 'الميم' فيهم مع شكل مربع صغير يقع في مركز الوحدة المربعة للنقش – عدا خانقاه الغوري.
- أظهرت الدراسة أن لوحتي ركني إيوان القبلة بجامع البرديني هما النموذج الثاني في مصر بعصورها الإسلامية المختلفة من حيث استخدام الخط الكوفي الهندسي المربع المرآتي (المتناظر)، وذلك بعد لوحتي جامع الطُنبغا المارداني، وهو ما يمثل تأثيرًا سلجوقيًا وافدًا على مصر من مشرق العالم الإسلامي في إيران خلال عصر دولة المماليك البحرية، مع تفرد لوحتي جامع البرديني عن النماذج النادرة السلجوقية والمملوكية من حيث الشكل والوضع في: كونهما منفذين بالخط المرآتي المعكوس وليس المعدول والمقلوب معًا – وهو المعتاد في النماذج القليلة السلجوقية والمملوكية – مما أعطى نوعًا من التوازن والتوافق على جانبي المحراب وبشكل جديد عن طريق الكتابة المرآتية المعكوسة.
- ومن التأثيرات المملوكية الأخرى على كتابات جامع البرديني كذلك عبارة التوحيد 'نص الشهادتين' أعلى مصراعي باب المقدم بالمنبر، فضلاً عن المادة المنفذة عليها، إلى جانب طريقة التنفيذ، وشكل الحروف وهيئتها، بل وكيفية شغل الفراغ فيها.
- اتضح من خلال الدراسة أنه كما تنوعت الكتابة الكوفية الهندسية بشكليها المربع والمستطيل على الرخام ممثلاً في الوزرة الرخامية بالجامع فقد تنوعت كذلك على مادة أخرى وهي الخشب، ممثلاً في المنبر الخشبي؛ بحيث كان مربعًا أعلى مصراعي باب المقدم، ومستطيلاً أعلاهما (بصدر الباب).
- رجَّحَ البحث أن الخط الكوفي الهندسي الشكل بنوعيه المستطيل والمربع في جامع البرديني يتوافق ويتلاءم تمامًا مع تنوع العناصر الزخرفية الهندسية الشكل والتي ازدانت بها وزرة الجامع الرائعة الشكل، ذات الصبغة المملوكية.
- لفت البحث النظر إلى كون جامع البرديني بمثابة متحف لأنواع الخط الكوفي الهندسي الشكل بنوعيه

المربع والمستطيل، فضلاً عن تنوع المادة المنفذ عليها، وهو ما يمثل نموذجًا فريدًا لم تظهر نماذجه بهذه الصورة المتعددة من حيث كم النماذج، وتعدد الأنواع من قبل ولا من بعد بمدينة القاهرة، وإن كان قد ظهر بمدينة الإسكندرية فيما بعد بجامع عبد الباقي جوربجي على مادتين وهما: الرخام بالمحراب، والخشب بالمنبر، والشبابيك، وأعلى المدخل الخارجي الجنوبي الشرقي.

- وفي نهاية هذا البحث أرجو أن يكون قد ألقىَ الضوء على الخط الكوفي الهندسي بنوعيه المربع والمستطيل، كما آمل من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت بحوله وقدرته في دراسة وتحليل نماذجهما بجامع البرديني بالداودية، والذي يعد متحفًا لهذا الخط.

الهوامش

* أستاذ مساعد بقسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

١ الخط الكوفي الهندسي الأشكال (قائم الزوايا): هو خط قائم على أساس هندسي؛ إذ إن حروفه ذات أشكال قائمة الزوايا شديدة الاستقامة؛ مما يمنح الكتابة مظهر التخطيط الهندسي المنظم (المرتب)، إما بداخل مربع فيعرف بالخط الكوفي الهندسي المربع (Square Geometrical Kufic Inscriptions)، أو مستطيل (الكوفي المستطيل) وهكذا الحال بالنسبة للمثلث (الكوفي المثلث)، والمخمس (الكوفي المخمس)، والمسدس (الكوفي المسدس)، والمثمن (الكوفي المثمن)، والنجمي (الكوفي ذي الشكل النجمي)، والدائري (الكوفي المرتب داخل دائرة)، ومع كل هذه الأشكال وأنواعها المختلفة والمتنوعة، إلا أنه قد شاع إطلاق اسم 'الكوفي المربع' كمصطلح اقترن بالخط الكوفي الهندسي الأشكال، وللاستزادة حول مسميات هذا الخط باللغة العربية وغيرها من اللغات الأخرى الأجنبية، فضلاً عن طرق تنظيم سطوره داخل مربع، ووسائل شغل الفراغ في مساحة الكتابة الكوفية الهندسية المربعة، راجع: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي (القاهرة، ١٩٦٩)، ٤٦، ٩٤، ٩٧، ٣٨؛ وكذا: مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر الهجري (٧ – ٨١م) (القاهرة، ١٩٩١م)، ٥٥ – ٦٥، (لوحة ١١)؛ سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة (الإسكندرية، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ٢٠ – ٣٣.

٢ يذكر ماكس هرتز Max Hertz أن المماليك استخدموا الخط الكوفي بأنواعه المختلفة ومنها الخط الهندسي الشكل في أبنيتهم وعلى واجهاتهم من الخارج إلى جانب خط النسخ؛ وذلك لمرافقته لعنصر الزخرفة والتشكيل الجمالي، مما أعطى رونقًا للمباني من الداخل والخارج، وغالبًا ما كانت هذه الكتابات في حجور المداخل، على شكل أفاريز أو إطارات مستطيلة، أو داخل مناطق مربعة الشكل، تحوي نصوصًا قرآنية أو عبارات دينية، وقد نفذت بطرق وأساليب شتى، وللاستزادة راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٧ – ١٩.

٣ رَجَّحَ سامي أحمد عبد الحليم – رحمه الله – أن استخدام الخط الكوفي الهندسي المربع بالنسبة لزخرفة المشربيات الخشبية، وغيرها من الحشوات الخشبية الأخرى حدث في أواخر العصر المملوكي وخلال العصر العثماني، مدللاً على ذلك بأن معظم الأمثلة العديدة من هذه التحف الخشبية المنقولة والتي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي بمدينة القاهرة ترجع إلى العصر العثماني، وللاستزادة حول الكتابات والعبارات التي ظهرت على التحف الخشبية والمنفذة بالخط الكوفي الهندسي المربع، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٧٨ – ٧٩.

٤ للاستزادة حول نصوص كتابات القبة الضريحية ضمن مجموعة قلاوون بمنطقة النحاسين، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع:

M.E.T. Rogers – Bey, 'Mémoire sur certaines inscriptions en caractéres coufiques carrés', *Bulletin de l'Institut Egyptien*, Deuxième Série – No. 2 (1881) (Le Caire, 1883), 104, No. 8, Fig. 8;

٥ للاستزادة حول نصوص كتابات ضريح زين الدين أبي المحاسن يوسف ضمن مدرسته بقرافة الإمام الشافعي، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١١٤ – ١١٨.

٦ للاستزادة حول نصوص كتابات قبة ركن الدين بيبرس الجاشنكير ضمن خانقاته بشارع الجمالية، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١١٨ – ١٢١.

٧ للاستزادة حول نصوص كتابات رواق القبلة بمسجد الأمير الطُنبغا المارداني بشارع التبانة، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، فضلاً عن التأثير الإيراني لنص الكتابة التي تتضمن عبارة التوحيد

(نص الشهادتين) ونماذجها بإيران، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٢١ – ١٣٦؛

S. Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, in a Survey of Persian Art*, vol. II (London and New York, 1939), 1747, Fig. 603 b.

٨ للاستزادة حول نصوص كتابات جامع آق سنقر الفارقاني، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٣٦ – ١٤١.

٩ للاستزادة حول نصوص كتابات مدرسة السلطان حسن، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف راجع: سامي أحمد عبد الحليم إمام، 'الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة'، كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد التاسع، (١٩٨٩م)؛ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٤١ – ١٤٦.

١٠ للاستزادة حول نصوص كتابات ضريح السلطانية، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، فضلاً عن التأثير السلجوقي القادم من المشرق الإسلامي في نص الكتابة المتضمن اسم الرسول (ﷺ) والخلفاء الراشدين الأربعة (أبو بكر – عمر – عثمان – علي) راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٤٦–١٦٦؛ سامي أحمد عبد الحليم إمام، 'ضريح السلطانية بالقاهرة ونقوشه الكوفية الهندسية المربعة، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية'، العام الجامعي ١٩٩١–١٩٩٢م. وقد أورد المرحوم سامي أحمد عبد الحليم مجموعة من النصوص بالخط الكوفي الهندسي المربع والمنفذة على وزرات ازدانت بها جدران بعض العمائر السكنية في العصر المملوكي البحري، ونُقلت إلى متحف الفن الإسلامي. راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٦٦ – ١٧٥؛ بالإضافة إلى نموذج منفذ على بلاطة من الخزف المملوكي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي. راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٧٥–١٧٨.

١١ للاستزادة حول نصوص كتابات مدرسة وخانقاه الأمير سعد الدين بن غراب بدرب الجماميز، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٩٧–٢٠١.

١٢ للاستزادة حول نصوص كتابات مدرسة وخانقاه الأمير جمال الدين يوسف الأستادار بالجمالية، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٠١ – ٢٠٩.

١٣ للاستزادة حول نصوص كتابات داخل وخارج جامع المؤيد شيخ المحمودي داخل باب زويلة، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع:

Rogers , *BIE*, Deuxième Série – No. 2 (1881), 101 – 104, No. 1 – 5, Figs. 1 – 6;

سامي أحمد عبد الحليم إمام، 'أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة'، كلية الآداب جامعة المنصورة، العدد الحادي عشر (١٩٩١م)، ٥–٦٠؛ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٠٩–٢٥٠.

١٤ للاستزادة حول نصوص كتابات حجر مدخل البيمارستان المؤيدي بسكة المحجر، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٥١ – ٢٥٨.

١٥ للاستزادة حول نصوص كتابات المدرسة الزمامية بمنطقة الغورية، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٥٩ – ٢٦٥.

١٦ للاستزادة حول نصوص كتابات مدرسة الأمير فيروز الساقي بدرب سعادة، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٦٥ – ٢٧٠.

١٧ للاستزادة حول نصوص كتابات جامع الجنابكية بالمغربلين، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٧٠ – ٢٨٣.

١٨ للاستزادة حول نصوص كتابات المدرسة الصاحبية، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٨٣ – ٣٠٣.

١٩ للاستزادة حول نصوص كتابات المدرسة البردبكية في شارع أم الغلام، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٠٣ – ٣١١.

٢٠ للاستزادة حول نصوص كتابات الحجاب الخشبي الخرط بمدرسة الأشرف قايتباي بصحراء المماليك، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣١١ – ٣١٧.

٢١ للاستزادة حول نصوص كتابات الوزرة الرخامية بقبة الأمير يشبك من مهدي بكوبري القبة، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣١٧ – ٣٢٦.

٢٢ للاستزادة حول نصوص كتابات مناطق انتقال مئذنة جامع السلطان أبو العلا ببولاق، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف: راجع، سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٢٦ – ٣٤٠.

٢٣ للاستزادة حول نصوص كتابات خانقاه الغوري، إلى جانب الطريقة الصناعية المستخدمة في التنفيذ، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية للحروف، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٤٠ – ٣٥١.

٢٤ أورد المرحوم سامي عبد الحليم في دراسته القيِّمة حول الخط الكوفي الهندسي المربع بمنشآت المماليك نموذجين لعمائر مملوكية كانت تحتوي على نقوش كتابية ولكنها درست بفعل الزمن، إلى جانب منشآت أخرى ضاعت تمامًا، للاستزادة راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٥١ – ٣٥٤.

٢٥ شاع الخط الكوفي الهندسي بأنواعه المختلفة كحلية كتابية بعمائر السلاجقة في مشرق العالم الإسلامي، وذلك منذ النصف الثاني من القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، وظل سائدًا في زخرفة العمائر في العصر الصفوي في القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي، ومن نماذجه ما يشاهد في مدن عديدة بالعراق مثل: بغداد، والنجف، وكربلاء، والموصل، والبصرة، والكاظمية، وغيرهم، بالإضافة إلى مدن مختلفة بإيران مثل: هراة، ونيسابور، ومشهد، ويزد، وقمْ، وبخارى، وخراسان، والري، وتبريز، وسمرقند، وأصفهان، ومهان، وغيرهم، وللاستزادة حول أصل نشأة الخط الكوفي الهندسي، وآراء علماء الآثار حولها، بالإضافة إلى نماذجه الأولى في مشرق العالم الإسلامي، فضلاً عن طبيعة النصوص والعبارات وماهيتها، بالإضافة إلى نماذج هذا الخط في الفنون الإسلامية المختلفة راجع:

Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery*, vol. II, 1747 – 1748;

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، ٤٦، ٨٣، حاشية رقم (٢)؛ ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة وتقديم أحمد فكري (القاهرة، ١٩٨٢م)، ٤٨٢، و(لوحة ١٩٠)؛ سامي أحمد عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٤٣ – ٩٣.

ويلاحظ وجود عدة عوامل ساعدت على انتقال هذا النوع من الحليات الكتابية والممثل في الخط الكوفي الهندسي بأنواعه من مشرق العالم الإسلامي إلى مصر، منها: أن مصر كانت زمن المماليك أرض خصبة بما حباها الله به من أمان نتيجة بعدها عن خطر المغول؛ ومن ثم هاجر إليها الكثير من الصنعات والفنون المختلفة بأربابها من مشرق العالم الإسلامي، ونعموا بأمنها ورخائها، فأبدعوا ونقلوا العديد من التأثيرات الفنية المختلفة، التأثر بالعناصر الزخرفية الصينية السائدة على التحف الصينية القادمة من بلاد الصين، ممثلة في الأختام التجارية، والكتابات الصينية على البورسيلين والسيلادون، وللاستزادة راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٠١ – ١٠٤.

٢٦ يلاحظ أنه كانت توجد حشوتان مربعتان أسفل كل ريشة (قوس جانبي) من ريشتي العقد ثلاثي الفصوص (المدائني) أعلى حجر مدخل هذا الجامع، ولكن لم يبق منهما سوى الحشوة المربعة المذكورة، وهي منفذة بأسلوب الحفر البارز على أرضية حجرية غائرة، ونص كتابتها: 'محمد رسول الله عمل على بن نشأت'؛ وبالتالي فمن المتوقع أن يكون نص الحشوة اليسرى – اليمنى بالنسبة للواقف أمام حجر المدخل – والتي فُقدت هو النصف الأول من نص الشهادة (عبارة التوحيد) وهو: 'لا إله إلا الله'.

٢٧ عبد الرحمن كتخدا: يعد الأمير عبد الرحمن كتخدا بن حسن جاويش القازدغلي هو شيخ المشيدين في مصر العثمانية، بل إنه رائد العمارة العثمانية في مصر، بل أميرًا للعمارة على مر الأزمنة والعصور التي مرت على مصر الإسلامية؛ إذ لم يشيد أحد من الأمراء أو الحكام مثلما شيد، ولم يُعمر أحد من الأمراء والحكام مثلما عَمَّرَ هذا الأمير من عمائر لغيره، وللأولياء والصالحين، وآل بيت الرسول (ﷺ)، بل ورَصَدَ لها الأوقاف الجامة، وللاستزادة حول ترجمته وصفاته وسماته، فضلاً عن عمائره ومنشآته، إلى جانب زياداته ومقصورته بالجامع الأزهر، واتساعها وشكلها، ومادة بنائها وعمدها، ومحرابها، ومنبرها، والقبة التي خلف المحراب، راجع: حجة وقف الأمير عبد الرحمن كتخدا، رقم ٩٤٠ أوقاف، مؤرخة غاية جمادى الثانية (١١٨٧ هـ/١٧٧٣م)، ص ٥ – ٨، ١٣، ١٨ – ٢١، ٢٣ – ٣٤، ٤٧، ٥١ – ٦٢، ٧٧ – ٧٩، ٨٩، ٩١، ٩٦ – ٩٧، ١١٤ – ١١٥، ١٢٧ – ١٢٩، ١٣٤ – ١٣٦، ١٣٨، ١٤٣ – ١٤٤؛ الجبرتي، عبد الرحمن بن حسن بن برهان الدين الحنفي (ت ١٢٤٠هـ/١٨٢٥م)، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق أ. د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٩٧م)، ٣٣٧؛ الجزء الثاني، ٥ – ١١؛ مبارك، علي (ت ١٣٠٦هـ/١٨٨٩م)، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، الجزء الثاني (القاهرة، ٢٠٠٤ – ٢٠٠٥م)، ٢٤٣، ٢٥٥ – ٢٥٦، ٢٦٦، ٢٩٨؛ الجزء الرابع، ٣٧ – ٣٩، ٦٨، ٩٩؛ الجزء الخامس، ١٠٥، ٢٦٨؛ الجزء الثامن، ١٧٤.

٢٨ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٥٤ – ٣٥٨.

٢٩ لفت النظر إلى ذلك المرحوم: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٥، حاشية رقم (٢)، ٢٤.

٣٠ يتم الدخول إلى هذا الممر (الدهليز) عبر فتحة باب تقع في الضلع الشمالي الشرقي (البحري) من الدركاه؛ أي عن يمين الداخل من المدخل الرئيس إلى تلك الدركاه.

٣١ للاستزادة حول الطريقة المستخدمة في تنفيذ هاتين اللوحتين، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية لحروفهما راجع:

Rogers, *BIE*, deuxième Série – No. 2 (1881), 102 – 104, No. 1 – 2, Fig. 4 –6;

سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٤٤–٢٤٩، ولوحات رقم ٧٠–٧١؛ سامي عبد الحليم، أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة، ٤٨–٥٧، لوحتا ١١، ١٣.

٣٢ للاستزادة حول الطريقة المستخدمة في تنفيذ هاتين اللوحتين، بالإضافة إلى الدراسة التحليلية لحروفهما راجع، سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٤٧–٢٤٨، ٢٨٥–٢٨٩، ولوحات رقم ٨٥–٨٨؛ سامي عبد الحليم، أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة، ٥٠، لوحة ٢١.

٣٣ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢١ – ٢٢، حاشية ٢.

٣٤ يصف حسن عبد الوهاب هذا الخط بأنه من نوع 'الخط الكوفي المربع'، راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية (القاهرة، ١٩٩٤م)، ٢٩٠.

٣٥ قرآن كريم، سورة الواقعة، آيات رقم (٧٧)، (٧٨)، (٧٩).

٣٦ ذكر كل من: المرحوم سامي عبد الحليم، وأحمد محمود دقماق أن هذه النماذج جميعها من نوع 'الخط الكوفي الهندسي المربع'، مع العلم بأن سامي عبد الحليم قد نبه بنفسه إلى هذا الخطأ الشائع بين دارسي الآثار الإسلامية بإطلاق مسمى 'كوفي مربع' على كل أنواع الخط الكوفي الهندسي الشكل، المختلفة راجع، سامي أحمد عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ص ١٥، حاشية رقم (٢)، ٢٤، ٣٥٦؛ أحمد محمود محمد دقماق، مساجد الإسكندرية الباقية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة، مجلد ١ (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م)، ١٨، ٢١، ٢٥ – ٢٦.

٣٧ قرآن كريم، سورة الحجر، الآية (٦٤).

٣٨ 'نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرْ الْمُؤْمِنينَ يا محمد'، اقتباس قرآني من سورة الصف، آية رقم (١٣). ذكر كل من: حسن عبد الوهاب، وسامي عبد الحليم، وعوض عوض محمد الإمام، وأحمد دقماق أن هذه النماذج جميعها من نوع 'الخط الكوفي الهندسي المربع'، راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ٣٢٨؛ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٥٦–٣٥٧؛ عوض عوض محمد الإمام، الآثار والأملاك المعمارية لعبد الباقي جوربجي بمدينة الإسكندرية دراسة تاريخية أثرية وثائقية (القاهرة، ١٩٩٣م)، ٢٥؛ أحمد دقماق، مساجد الإسكندرية الباقية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة، مجلد ١، ٥٥، ٥٨، ٦٠، ٦٩، ٧١، ٧٧ – ٧٩، ٢٤١ – ٢٤٢. وقد قرأ أحمد محمود دقماق السطر السفلي من حشوتي كوشتي عقد باب مقدم المنبر الداخليتين بصيغة: 'ما شا الله' بدون لفظة 'كان'، راجع: أحمد دقماق، مساجد الإسكندرية الباقية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة، مجلد ١، ٧٧.

- الخط المثنى (الكتابة المرآتية): هو ذلك الخط الذي يُقرأ طردًا أو عكسًا، ويُعرف كذلك باسم 'الكتابة المنعكسة' أو 'الكتابة المرآتية'، ويُطلق عليه العثمانيون اسم 'إينه لي'، وهو يدل على عبقريتهم في مجال الخط؛ إذ تكتب العبارة الواحدة بهذا الخط مرتين؛ بحيث يمكن قراءتها من اليمين إلى اليسار والعكس، إلى جانب المزج بين حروفها؛ مما ينتج عن ذلك شكل زخرفي رائع وبديع. راجع: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني (القاهرة، ١٩٨٧م)، ١٨٠. ذكر المرحوم سامي عبد الحليم أن للخط الكوفي الهندسي المربع نموذجًا آخر في العصر العثماني، وذلك بجامع الملكة صفية (١٠٩١ هـ/١٦١٠م) – أثر رقم (٢٠٠) – بالداودية، بينما أوردت هدايت علي تيمور في دراستها للماجستير حول جامع الملكة صفية أنه لا يوجد به سوى نصين فقط، أحدهما يشكل اللوحة التأسيسية للمسجد، وهي تعلو المدخل المؤدي إلى جناح القبلة، أما الآخر في رقبة المخروط الذي يعلو جلسة الخطيب بالمنبر، وأضافت أنهما بخط النسخي، راجع: هدايت علي تيمور، جامع الملكة صفية دراسة أثرية معمارية، الجزء الأول (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م)، ٢٣٣–٢٣٤؛ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٥٥.

٣٩ البرديني: ورد ذكر كريم الدين بن أحمد البرديني الشافعي في وثائق وقف خاصة بعمائر قريبة من جامعه بلقب الخواجا؛ مما يدل على أنه كان من كبار التجار، كما ورد ذكره كذلك بلقب الشيخ في ترجمة علي باشا مبارك له، والواقع أن هذا الرجل نفسه لم يشر من قريب أو بعيد إلى أي من اللقبين في النقوش التأسيسية التي بداخل الجامع بالإزار الخشبي أسفل السقف؛ ولا حتى في النقش الخارجي ببدن المئذنة، ولكنه وصف نفسه في النقش الأول (الداخلي) بصيغة: 'العبد الفقير كريم الدين...'، وفي النقش الثاني (الخارجي) بصيغة 'العبد الفقير الحقير كريم الدين البرديني....'، وهي دلائل تشير إلى كون المنشئ لا يفتخر بأي ألقاب، وإنما يفتخر بكونه 'عبدًا لله تعالى'. علي مبارك، الخطط التوفيقية، الجزء الثالث، ٢٤٣–٢٤٤؛ الدراسة القيِّمة لمحمد حمزة إسماعيل الحداد، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي (٩٢٣ – ١٢٦٥هـ/١٥١٧ – ١٨٤٨م)، المجلد الثاني، العمارة الدينية، الجزء الأول، عمائر القاهرة الدينية (القسم الأول)، مجلد ١، ١٥٠–١٥١. ويلاحظ تعدد الجوامع التي أُطلق عليها اسم جامع البرديني، منها الجامع موضوع البحث، وهو بالداودية، وهناك جامع البرديني بشارع

باب القرافة، ويحوي ضريح الشيخ محمد البرديني، وضريح الشيخ خليل المرصفي، وهو متخرب وجُعل مكتبًا في أيام علي باشا مبارك، راجع: علي مبارك، الخطط التوفيقية، الجزء الرابع، ١٣٦.

٤٠ الخواجا: هي كلمة فارسية 'خواجة' بواو معدولة أي لا تنطق، فهي على ألسنة عجم إيران 'خاجة'، ومعناها 'السيد ورب البيت والتاجر الغني والحاكم، والخصي، والمعلم، والكاتب، والشيخ'، وقد انتقلت كلمة 'خواجة' إلى العربية في صيغتها 'خُواجا' بضم الخاء في الحالتين، وفي الصيغة الحديثة 'خَواجة' بفتح الخاء في اللهجات الشرقية بمعنى السيد، وانتقلت إلى التركية العثمانية 'خواجه' في صيغة 'خوجع' بمعنى 'المسجل أو الكاتب أو الناسخ أو المتعلم'، واستعملت في العصر المملوكي لقبًا من ألقاب 'أكابر التجار الفرس'، وورد هذا اللقب في العصر العثماني للإشارة إلى أكابر التجار، فأطلق على 'شاه بندر التجار'، كما أطلق على 'المحتسب'، للاستزادة راجع: أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل (القاهرة، ١٩٧٩م)، ٩١؛ مصطفى بركات، الألقاب والوظائف العثمانية دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية (من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات ١٥١٧ – ١٩٢٤م)، (القاهرة، ٢٠٠٠م)، ٢٥٠–٢٥١.

٤١ شارع الداودية: ذكر علي مبارك أنه ينقسم إلى قسمين: شارع الداودية القبلي، وشارع الداودية البحري، ويقع الأخير في الجهة البحرية من مسجد الست صفية، ويبتدئ من شارع سوق العصر، وينتهي بشارع المغربلين، وذكر مبارك بأن طوله ٣٨٠م، وأضاف أن ما يحتويه جهة اليسار عطفة تسمى عطفة جامع البرديني وهي غير نافذة، وبجوارها جامع الشيخ كريم الدين البرديني، أما من جهة اليمين فتبدأ بحارة سبيل الجزار، التي يُسلك منها لشارع محمد علي ولشارع الحبانية وجامع الست صفية، إلى جانب سبيلين، راجع: علي مبارك، الخطط التوفيقية، الجزء الثالث، ٢٤٣.

٤٢ درب الفواخير: يعد هذا هو الاسم القديم لشارع الداودية البحري، وكان من ضمن خط المدابغ القديمة، كما هو منصوص عليه في حجج وقفيات هذه الخطة؛ ففي وقفية الأمير إسماعيل كتخدا القازدغلي طائفة عزبان أنه أوقف العمارة بخط المدابغ القديمة تجاه زاوية كريم الدين البرديني، راجع: علي مبارك، الخطط التوفيقية، الجزء الثالث، ٢٤٣ – ٢٤٤.

٤٣ للاستزادة حول 'مخطط جامع البرديني' وأصله المملوكي، ونماذجه راجع:

L. Hautecoeur, G. Wiet, *Les mosquées du Caire*, Tome I (Paris, 1932), 341;

مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري في العصور الإسلامية المختلفة بالعاصمة القاهرة، منظمة العواصم والمدن الإسلامية، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، ٣٠٥–٣٠٧؛ محمد حمزة إسماعيل الحداد، موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي (٩٢٣ – ١٢٦٥هـ/١٥١٧ – ١٨٤٨م) المدخل (الكتاب الأول)، ٨٩–٩٠؛ محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، ١٥٦–١٦٧.

٤٤ للاستزادة حول الوزرة الرخامية وزخارفها راجع: طه عبد القادر يوسف عمارة، العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، المجلد الأول (رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م)، ١٧٨.

٤٥ للاستزادة حول وصف المئذنة وإبداعها وروعة زخارفها وتنوعها راجع: محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، القسم الأول، ١٦٥–١٦٧؛ أحمد محمد زكي أحمد، تشكيل الجدران الخارجية في عمائر القاهرة الدينية في العصر العثماني (٩٢٣ – ١٢١٣ هـ/١٥١٧ – ١٧٩٨م)، المجلد الأول (رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م)، ١٢٨ – ١٣١.

٤٦ ذكر كل من: والتر إينز، وسامي عبد الحليم، وطه عبد القادر يوسف عمارة، ومحمد حمزة أن الكتابات بداخل جامع البرديني من نوع الخط الكوفي المربع، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ص ٣٥٥، وحاشية رقم (٣)؛ طه عمارة، العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، المجلد الأول، ٨٧١؛ محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، القسم الأول، ١٦٢. أما إبراهيم جمعة فقد ذكر أن هذه الكتابة 'كوفي هندسي الأشكال' دون أن يحدد النوع، راجع: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، ٤٦، ٨٣، هامش (٢)، ٢٨٥. مع العلم أن هذه الكتابة ذات الحروف قائمة الزوايا رُتبت بداخل الشكل الهندسي المستطيل، وهو ما سبق وأشار إليه المرحوم سامي عبد الحليم بل وأكد عليه من شيوع هذا الخطأ بين الآثاريين، وهو إطلاق مصطلح الخط الكوفي الهندسي المربع على كل أنواع الخط الكوفي قائم الزوايا في أشكاله الهندسية المختلفة، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٥، حاشية رقم (٢).

٤٧ قرأ كل من: طه عبد القادر يوسف عمارة ومحمد حمزة إسماعيل الحداد هذا السطر يدون لفظ 'الجلالة' في آخره وذلك بصيغة: 'بسم الله الرحمن الرحيم' أي بنص 'البسملة' وفقط، راجع: طه عمارة، العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، مجلد الأول، ١٧٨؛ محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، القسم الأول، ١٦٣.

٤٨ تأثرت مصر بإيران في استخدام 'عبارة التوحيد' أو 'نص الشهادتين' بالخط الكوفي الهندسي المربع، وللاستزادة حول أوائل نماذجه، فضلاً عما تلاها، إلى جانب وصفها وطريقة تنفيذها، وذلك على شواهد القبور، وجدران المساجد الجامعة، بالإضافة إلى غيرها من النماذج والمضروبة على العملة راجع:

Flury, *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery*, vol. II, 1747;

سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٢٩–١٣١، ١٦٩–١٧١؛ وللاستزادة حول النصوص والعبارات الدينية المنفذة بالخط الكوفي الهندسي المربع، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٤٥–٤٦.

٤٩ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٢٧–١٢٨؛ ١٣٢ – ١٣٦؛ سامي عبد الحليم، أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة، ٤١.

٥٠ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ١٤٢–١٤٥؛ سامي عبد الحليم، أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة، ٤١.

٥١ سامي عبد الحليم، أضواء على الخط الكوفي الهندسي المربع ونقوشه بجامع السلطان المؤيد شيخ بالقاهرة، ١٢–١٨.

٥٢ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ٢٦٦–٢٧٠، ٣٠٦–٣٠٧، ٣١٤ – ٣١٥، ٣٢٠–٣٢١، ٣٤٦–٣٤٧.

٥٣ تعددت الطرق الصناعية المستخدمة في تنفيذ الكتابة الكوفية الهندسية الشكل ما بين: طريقة التلبيس أو التطعيم (الحفر والدفن)، وطريقة الفسيفساء الرخامية (Marble Mosaic) 'الخردة'، وطريقة الحفر أو النحت أو النقر البارز، طريقة الرسم تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، وللاستزادة حول هذه الطرق الصناعية وتنفيذها راجع: عبد اللطيف إبراهيم علي، وثيقة الأمير آخور كبير قراقجا الحسني دراسة ونشر وتحقيق، سلسلة الوثائق التاريخية القومية مجموعة الوثائق المملوكية ١، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الثاني، ديسمبر (١٩٥٦م)، ٢٢٤، تحقيق رقم (١٠)؛ حسين مصطفى حسين، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية، دراسة أثرية فنية، المجلد الأول (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، ٦٥–٦٦؛ طه عمارة، العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، المجلد الأول، ١٧٦ – ١٧٩. أما بالنسبة لطريقة 'الحفر والتنزيل أو الملء بالمعجون الصمغي الملون' فقد كانت معروفة في العصر الفاطمي؛ وذلك بهدف ملء الكتابة المحفورة على الرخام، ولم يُكتب لهذه الطريقة الانتشار والذيوع إلا في عصر دولة المماليك الجراكسة وتحديدًا زمن السلطان الأشرف قايتباي، في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي؛ مما جعل الاعتقاد بأنها لم تُعرف إلا في هذا العصر الجركسي، ويلاحظ أن قوام هذا المعجون الصمغي عبارة عن مزيج من زيت خاص ومساحيق أخرى مثل: مسحوق 'الإسبيداج' أو 'الإسفيداج' أي 'بياض الرصاص'، والذي يُعرف في الكيمياء 'بكربونات الرصاص'، ومسحوق 'الجفصين' أو 'الجفسين'، أي الجص أو الجبس، وهو 'سلفات الكلس'، إلى جانب مسحوق صمغي ناتج عن إفراز لزج تفرزه بعض النباتات والأشجار الصماغة؛ ومن ثم فهو يجمُد في الهواء، ومن أنواعه 'الصمغ العربي' وما شابه ذلك من مساحيق ومواد أخرى، ويستعمل هذا المزيج مع الألوان التي تضاف إليه أو بدونه لتنزيله في الحجر أو الرخام بغرض الزخرفة أو للرسم به على مادة الخشب كذلك، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣٥–٣٦ حاشية رقم (٣)، ويلاحظ أن مثل هذا المعجون الصمغي الملون قد ظهر من قبل جامع البرديني – موضوع البحث – بالوزرة الرخامية لإيوان قبلة جامع محب الدين أبو الطيب (٩٣٤– ٩٣٦هـ/١٥٢٧–١٥٢٩م) في رأس شارع خان أبو طاقية – أثر رقم (٤٨) – وذلك بالمعجون الملون الأسود والأحمر – ضاع أغلبه – وللاستزادة حوله يمكن الرجوع إلى الدراسة القيِّمة لمحمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، القسم الأول، ٢٥–٢٦. أما بالنسبة لفكرة التطعيم بالصدف فيلاحظ شيوع ذلك في وزرة المسجد ومنبره الخشبي، وقد أورد ذلك علي مبارك في خططه بقوله: 'وبه منبر مرصع بالصدف وحيطانه كذلك...'، راجع: علي مبارك، الخطط التوفيقية، الجزء الرابع، ١٣٦.

٥٤ يذكر سامي عبد الحليم أن هذا الحرف قد ظهر بصورته وشكله في اللوح الرخامي المربع المحفوظ بمتحف جامعة بنسيلفانيا بفيلادلفيا في الولايات المتحدة الأمريكية، برقم سجل (NEP58)، في كلمة 'عليه' وللاستزادة راجع الدراسة التحليلية لحروف هذا اللوح والتي تكررت في حجر مدخل جامع المؤيد شيخ، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ١٨٨–١٩٥، ٢٢٠، حاشية رقم (١)، ٢٢٧ حاشية (١).

٥٥ Rogers, *BIE*, deuxième Série – No. 2 (1881), 103–104, No. 3, Fig. 3.

٥٦ قرآن كريم، سورة النور، آية رقم (٥٣)، للاستزادة حول 'سورة النور'، وتأويل آياتها، وتفنيدها، وتفسيرها، راجع: الألوسي، أبي الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي البغدادي (ت ١٢٧٠هـ/١٨٥٣م)، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، المنيرية، بيروت، لبنان، الجزء الثامن عشر، ٣٢–٤٧، أما بالنسبة للآية رقم (٥٣) والمشهورة بآية النور: فللاستزادة حول مبحث تفسير قوله تعالى: (اللهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ)، وتأويلات كلمة 'نور' عند المحققين والفلاسفة والمتأخرين والصوفية والمحدثين، راجع: تفسير الإمام الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ١٦٥–١٧٣.

٥٧ يلاحظ أن شكل هذا الحرف قريب الشبه جدًّا من حرف 'القاف' وليس 'الكاف'، وربما أراد الخطاط أن يبدع شكلاً جديدًا مبتكرًا وغير تقليدي لحرف 'الكاف'؛ وذلك لعدم وروده بهذه الصورة – على حد علم الباحث – في أي من النقوش الكتابية الهندسية الشكل السابقة عن العصر العثماني بمدينتي القاهرة والإسكندرية؛ مما يجعل البعض يتشكك بوقوع الخطاط في خطأ الكتابة؛ إذ إنه كان يقصد (يا كافي) ولكنه أخطأ فكتب 'يا قافي' بوضعه حرف 'القاف' مكان حرف 'الكاف'، وهذا أمر مستبعد تمامًا، ويلاحظ أن كل من قام بقراءة هذا النص قرأه على أنه 'يا كافي' أي بحرف 'الكاف'، راجع: طه عمارة، العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، المجلد الأول، ١٦٣.

وقد ظهرت كلمة 'كافي' مرة أخرى ولكن حرف 'الكاف' كان في شكله المعتاد في مثال لاحق لجامع البرديني، وذلك على شباك أعلى فتحة باب الدخول بجامع عبد الباقي جوربجي بالإسكندرية بصيغة 'الله كافي' منفذة على خرط خشب، وبالخط الكوفي المستطيل الشكل كذلك.

٥٨ ظهر الاقتباس القرآني من قبل في اللوح الرخامي بصدر حجر المدخل الرئيس بجامع جاني بك الأشرفي (الجنابكية) في شارع المغربلين بصيغة: 'لا إله إلا الله محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق'. راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٢٧٢–٢٧٤، لوحتا ٨٢، ٨٣. كما ظهر في منشأة لاحقة لجامع البرديني وذلك في جامع عبد الباقي جوربجي بمدينة الإسكندرية، في موضعين، الأول: بطرفي كوشتي العقد أعلى باب المقدم بمنبره الواقع يمين الواقف أمام المحراب، بصيغة: 'نَصْرٌ مِنَ/الله وَفَتْحٌ/قَرِيبٌ وَبَشِّرْ/ الْمُؤْمِنِينَ/يا محمد'؛ إذ إنه يمثل اقتباسًا قرآنيًا من سورة الصف آية رقم (١٣)، نصه 'نَصْرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ'. أما الموضع الثاني: فكان في شكل حشوتين تجاوران الحشوتين السابقتين (أي بداخل كوشتي العقد أعلى باب مقدم نفس المنبر)، ونصه مقرون بعبارة التوحيد، بصيغة: 'لا إله إلا الله محمد رسول الله/ما شا الله كان'، ولكنه في هذا الموضع الثاني ظهر في حشوة منفذًا بالخط الكوفي الهندسي المستطيل وفي الأخرى بطريقة مبتكرة ومتفردة هي الطريقة المرآتية (المنعكسة – المقلوبة).

٥٩ سورة الإخلاص: سميت بهذا الاسم – طبقًا لما أورده الإمام الألوسي – لما فيها من التوحيد، كما عُرفت بالأساس؛ لأن التوحيد أصل لسائر أصول الدين، وعن كعب كما قال الحافظ ابن رجب أسست السموات السبع والأرضون السبع على هذه السورة 'قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ'، فالمراد به ما خُلقت السموات والأرض إلا لتكون دلائل على توحيد الله تعالى ومعرفة صفاته التي تضمنتها هذه السورة العظيمة، وللاستزادة عن أسمائها الأخرى المتعددة: 'سورة قل هو الله، وسورة المعرفة، وسورة التوحيد، وسورة الصمد، وسورة المعوذة، وسورة الجمال، وسورة المانعة، وسورة المغفرة، وسورة البراءة، وسورة المُذكرة، وسورة الإيمان، وغيرها'، فضلاً عن فضائلها ومآثرها الجليلة، إلى جانب تفسير كلماتها ومعانيها، راجع: تفسير الإمام الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، الجزء الثلاثون (جزء عمّ)، ٢٦٥–٢٧٨، يلاحظ ظهور نص سورة الإخلاص في أحد جوانب القاعدة المربعة لمئذنتي جامع البايزيدية بإستانبول (٩١٢هـ/١٥٠٦م) (لوحة ١٣).

٦٠ للاستزادة حول الدراسة التحليلية لنصوص الخط الكوفي الهندسي المربع خارج وداخل جامع المؤيد شيخ راجع،

Rogers, *BIE*, deuxième Série – No. 2 (1881), 101–104, No. 1–5, . 1–6;

سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ٢٠٩–٢٥٠.

٦١ للاستزادة حول الدراسة التحليلية لنصوص الخط الكوفي الهندسي المربع والمستطيل بصدر حجر مدخل المدرسة الصاحبية، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ٢٨٣–٣٠٣.

٦٢ للاستزادة حول هذا التأثير المشرقي ونماذجه راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ٢٢٦–٢٢٧، حاشية رقم (١).

٦٣ لم يضع كل من قرأ هذا النص لفظ الجلالة 'الله' في نهايته، راجع: طه عمارة، العناصر الزخرفية المستخدمة في عمارة مساجد القاهرة في العصر العثماني، المجلد الأول،١٧٨؛ محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، القسم الأول، ١٦٣.

٦٤ للاستزادة حول التأثير المشرقي في زخرفة العمائر بالنقوش الهندسية المربعة، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ٤٤–٤٥، لوحتا ٩ أ، ١٤.

٦٥ للاستزادة حول نصوص هذه اللوحات الأربع ودراستها التحليلية، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣١٧–٣٢٦، لوحة ٩٥، ٩٦.

٦٦ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٠٦–١١٣، ١١٤–١٢٧، ١٣٦–١٤١، ١٩٧–٢٠١، ٣٤٠–٣٤٦. يذكر المرحوم سامي عبد الحليم أن استخدام 'طريقة المرآة' يمثل تأثيرًا سلجوقيًا وافدًا من إيران من ضمن التأثيرات المشرقية على مصر زمن دولة المماليك البحرية ومن نماذجه هناك الكتابة القرآنية بكوشتي العقد المدبب الذي يتوج واجهة الإيوان الجنوبي الغربي بمسجد الجمعة (المسجد الجامع في أصفهان) (٤٨١هـ/١٠٨٨م) أكبر العمائر السلجوقية بإيران، ويضيف سامي – رحمه الله – بأن هذه الكتابة المرآتية قد ظهرت بصيغة 'محمد' مكررة أربع مرات داخل وحدات مربعة بالتطريز على منديل من نسيج الكتان محفوظ بمتحف النسيج بتركيا؛ حيث كُتبَ بعضها في وضع سليم وكُتبَ البعض الآخر في وضع معكوس، راجع: سامي أحمد عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٢٣ – ١٢٧، لوحات رقم (٥)، (٢٥). والحقيقة أن هذا الخط المرآتي قد ظهر في نموذج ثالث – لاحق على نموذج جامع البرديني موضوع البحث والدراسة – وذلك بداخل كوشتي العقد الذي يعلو باب المقدم بمنبر مسجد عبد الباقي جوربجي (١١٧١هـ/١٧٥٨م) بمدينة الإسكندرية، ولكنه منفذ بالخط الكوفي المستطيل، وقد أخرج الباحث دراسة مشتملة ومفصلة عنه بعنوان: أحمد محمد زكي، 'الخط الكوفي الهندسي المرآتي حلية زخرفية بمنبر مسجد عبد الباقي جوربجي في مدينة الإسكندرية: دراسة تحليلية مقارنة'، بحث بسلسلة بحوث سعبة الدراسات التاريخية والأثرية بمجلة مركز الخدمة للإستشارات البحثية (مارس ٢٠١٢، كلية الآداب، جامعة المنوفية).

٦٧ يلاحظ أن السائد في النماذج المشرقية والمملوكية من هذا النوع من الكتابات الهندسية المربعة هو أن تلتقي رؤوس حرف 'الميم' في صورته المركبة المبتدئة لكلمة 'محمد' الرباعية في وسط الوحدة المربعة بحيث يتماسون مع شكل مربع صغير يقع في مركز هذه الوحدة، كما في النماذج المملوكية السبعة – السابق ذكرهم – عدا لوحتي خانقاه الغوري، واللتان تتشابه معهما لوحتا جامع البرديني.

٦٨ سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٠٩.

٦٩ حول وصف هذا المنبر راجع: محمد حمزة، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الثاني، الجزء الأول، القسم الأول، ١٦٠–١٦١.

٧٠ الخشب النقي: هو من الأخشاب الواردة إلى مصر، ويمتاز بلونه الأصفر الفاتح وبأليافه القوية، ويحتوي على مادة صمغية غزيرة، ويستعمل في صناعة المنابر والأبواب، والشبابيك ودكك المبلغ. شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية في القاهرة العثمانية (القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، ٨٥.

٧١ للاستزادة حول تلك الكتابة، وشكل حروفها، راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ٣١١–٣١٧.

٧٢ ذكر المرحوم سامي عبد الحليم ستة نماذج نُفذت عليها عبارة التوحيد بالخط الكوفي الهندسي المربع ضمن منشآت الدولة المملوكية (البحرية والچراكسة)، للاستزادة راجع: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، ١٦٩–١٧١.

وقفية أبي الحسن المريني بتلمسان

Endowment Marinis Sultan Abu al-Hassan, al-Obbad Mosque, Tlemcen, Algeria

محمد بن حمو*

Abstract

The endowments of public interest building varied in Islamic history. This study is concerned with an endowment dating back to the era of Abu Hassan Ali Almareni (692-1292 AH / 752-1330 CE). It was inscribed on the stone found inside al-Obbad Mosque or Sidi Boumediene Mosque, Tlemcen city, Algeria.

تنوعت الأوقاف على المنشآت ذات النفع العام عند المسلمين خاصة المساجد والمدارس، فكان منها وقف الأراضي والأشجار المثمرة وكذا المساكن والدكاكين وحتى الزيت الذي يستعمل في الإضاءة، وأيضًا الحُصر والقناديل وغير ذلك من الأمور التي يجعلها أصحابها خالصة للمسجد محبسة عليه، وكثير من هذه الأوقاف تُدوّن وتُكتب حتى لا يستطيع أحد تغييرها، ومن المواد التي كانت تُكتب عليها هذه الأوقاف نجد الحجارة بأنواعها، بحيث نجد مثل هذه الوقفيات موجودة في كثير من المساجد، وفي هذا الصدد فإنني سأحاول دراسة وقفية موجودة في مسجد العُباد أو مسجد سيدي أبي مدين بتلمسان.

وتوجد الوقفية التي نحن بصدد دراستها داخل المسجد الذي بناه أبو الحسن علي المريني لما دخل مدينة تلمسان[1] في بداية القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي، وقبل أن نشرع في الكلام على هذه الوقفية نتطرق باختصار إلى الدولة المرينية وإلى ترجمة أبي الحسن وكيفية دخوله إلى مدينة تلمسان.

بنو مرين (٦٨٨هـ - ٩٥٧هـ/١٢٦٩م - ١٥٥٠م)

بنو مرين من شعوب بني واسين وهم من زناتة، ويُرجع بعض المؤرخين نسبهم إلى العرب، استقروا في إقليم تلمسان تحت ضغط الهلاليين وبقوا هناك إلى أن نفذوا إلى المغرب الأقصى بعد معركة العقاب، واستقروا ما بين وادي صا ونهر الملوية، وأخذوا في شن غارات وهجمات على الدولة الموحدية دامت حوالي خمسين سنة، قبل أن يتمكنوا من النصر والقضاء عليها سنة ٦٦٨هـ/١٢٦٩م على يد زعيمهم أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق،[2] وبعد أن توطد له الأمر خرج للقاء الزيانيين – ولقد كانت استحكمت بينهم عداوة قبل ذلك – واستطاع هزيمتهم في وادي إيسلي سنة ٦٧٠هـ/١٢٧١م وحاصر تلمسان ثم عاد إلى المغرب، ثم هزمهم مرة أخرى سنة ٦٧٩هـ/١٢٧٩م، واستمرت الحروب بعد ذلك سنة ٦٨٧هـ/١٢٨٧م، ثم سنة ٦٩٤هـ/١٢٩٤م، ثم في العام الذي يليه، ثم سنة ٦٩٧هـ/١٢٩٧م، وكانت الجيوش المرينية في كل مرة تصل إلى تلمسان فتحاصرها ولا تستطيع دخولها، إلى أن قرر السلطان المريني أبو يعقوب يوسف بناء مدينة المنصورة بالقرب من تلمسان واستمر الحصار من سنة ٦٩٨هـ/١٢٩٨م إلى سنة ٧٠٦هـ/١٣٠٦م؛ حيث توفي أبو يعقوب ففُك الحصار ورجعت الجيوش المرينية إلى المغرب الأقصى.[3]

ثم انشغلت الدولة بعد ذلك بنزاعات داخلية على العرش إلى أن استقر الأمر لأبي الحسن علي بن أبي سعيد المريني، الذي توجه إلى تلمسان وحاصرها، وأعاد بناء المنصورة وتمكن من دخول تلمسان بعد سنتين وستة أشهر من حصارها وذلك سنة ٧٣٧هـ/١٣٣٧م.[4]

أما أبو الحسن علي المريني: فهو علي بن عثمان بن يعقوب بن عبد الحق، يكنى أبا الحسن، لقبه المنصور، أمّه الصالحة المباركة العنبر، ولد بتفرديون في صفر سنة ٦٩٢هـ/١٢٩٢م، بويع بعد أبيه يوم الجمعة الخامس والعشرين لذي القعدة سنة ٧٣١هـ/١٣٣٠م ومات رحمه الله بذات الجنب بجبل هنتاتة ليلة الثلاثاء السابع والعشرين لشهر ربيع الأول من عام ٧٥٢هـ/١٣٥١م وله ستون سنة، ودفن بشالة وكانت دولته عشرين سنة وثلاثة أشهر ويومين،[5] وقد كتب عنه ابن مرزوق كتابًا أسماه المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، وذكر من أخلاقه وصفاته وسيرة حياته ما يدل على فضل هذا السلطان المريني،[6] وأسهب ابن مرزوق في ذكر منشآته التي منها ما كان بفاس من مآثر جميلة وبنايات حفيلة كمسجد الصفارين ومسجد حلق النعام وهما كبيران وصومعاتهما عالية، وبنى مساجد عدة وصوامع بالمدينة البيضاء كذلك،

وبالمنصورة من مدينة سبتة الجامع المتصل بالقصر السعيد، ومساجد كذلك بها كثيرة، وبمدينة طنجة وسلا وشالة ما يثير منه العجب، وبقصبة مدينة تازي ومكناسة ومراكش، وما بناه أيضًا بالمغرب الأوسط، وأما المساجد والزوايا في سائر البلدان والمناهل فلا تدخل تحت الضبط، وأنشأ أيضًا مدرسة الصهريج بعدوة الأندلس في فاس، كما أنشأ المدرسة الكبرى مدرسة الوادي، ثم المدرسة الكائنة جوفي جامع القرويين وتعرف بمدرسة الصباح، ثم أنشأ في كل بلد من بلاد المغرب الأقصى وبلاد المغرب الأوسط مدرسة، بتازى ومكناسة وسلا وطنجة وسبتة وأنفي وأزمور وأسفي وأغمات ومراكش والقصر الكبير، وبتلمسان وبالجزائر مدارس مختلفة الأوضاع بحسب اختلاف البلدان، وحبّس على المدارس كتبًا نفيسة ومصنفات مفيدة، كما جدد مارستان فاس وغيره، وأضاف ابن مرزوق: 'وأخبرني ابن فرحون قال: ما مررت في بلاد المغرب بسقاية ولا مصنع من المصانع – أي صهريج – التي يعسر فيها تناول الماء للشرب والوضوء، فسألت عنه إلا وجدتها من إنشاء السلطان أبي الحسن رحمه الله'، قال ابن مرزوق: 'وصدق فإن أكثر السقايات المعدة للاستسقاء وسقي الدواب بفاس وبلاد المغرب معظمها من بنائه، وكذلك أكثر الميضآت، أما القناطير فقنطرة وادي ردات وقنطرة بني بسيل وقنطرة الوادي بداخل فاس وقنطرة الرصيف وقنطرة وادي سطفسيف – صفصيف – بتلمسان وقنطرة باب الجياد وسد سيرات وقنطرة ميناء'.[٧]

ولما دخل أبو الحسن مدينة تلمسان بنى عدة منشآت بها كجامع القصبة والجامع الكبير وصومعته، وثُرية جامع تلمسان، ومساجد عدة منها عند باب الحجاز وعند باب هنين وعند باب فاس، ومنها الجامع الذي أنشأه بمدينة هنين، والمساحة المزيدة في جامع الجزائر، وجامع ضريح أبي مدين، كما أنشأ مدرسة بالعباد.[٨]

وهذا الجامع الأخير – جامع ضريح أبي مدين – هو الذي توجد به الوقفية التي سندرسها، ويسمى أيضًا جامع أبي الحسن، وقد وصفه ابن مرزوق وصفًا عامًا، فقدكان ابن مرزوق مع عمه هما المكلفان بمتابعة أعمال البناء.

وحاول قراءة هذه الوقفية كل من Broslar و Barges، ولكنهما أخطآ في قراءة بعض الكلمات كما أن قراءتهما غير كاملة، كما قام الدكتور الشرقي الرزقي بنشر هذه الكتابة مع كتابات أخرى في مقال له في مجلة الثقافة،[٩] وجانبه الصواب في قراءة بعض الكلمات أيضًا ولم يكمل السطر الأخير من الوقفية، كما أنه لم يشر إلى أن الكتابة ناقصة، ولعل ما أوقعه في هذا هو دراسته لمعظم الكتابات الموجودة بتلمسان، دون التركيز على هذه الوقفية التي نحن بصدد دراستها، وبعدما قُمت بقراءتها اتجهت مع الدكتور شرقي إلى مكان الوقفية وأعدنا قراءتها وتصحيح الأخطاء السابقة، وعليه فلعل هذه القراءة هي الأقرب إلى الصحة، إذا استثنينا بعض الكلمات غير الواضحة والتي لم نستطع قراءتها.

وتوجد هذه اللوحة داخل هذا المسجد وهي مثبتة في أسفل الدعامة اليسرى التي تلي المحراب[١٠] (لوحة ١)، (شكل ١)، وهي عبارة عن حجر رخامي مستطيل الشكل طوله ١,٤٠م وعرضه ٦٣سم، وهي مكتوبة بخط جميل ومقروء، ومنفذة بخط بارز على أرضية غائرة، عدد سطورها ٣٦ سطرًا، وتشغل الكتابة معظم اللوحة وقياسها ١,٢٤م وعرضها ٦٠سم، وفيما يلي قراءة الكتابة وهي نص تأسيسي يشمل وقفية أشارت إلى بناء المسجد والمدرسة المتصلة به، مع ذِكر وقف عدة أشياء سنستخلصها بعد القراءة، وقد نقلت الكتابة كما هي بحيث إنني جعلت كل سطر مستقلاً عن الآخر كما هي في الأصل.

الوقفية

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وسلم تسليما

الحمد لله رب العالمين والعاقبة للمتقين أمر ببناء هذا الجامع المبارك مع المدرسة

المتصلة بغربيه مولانا السلطان الأعدل أمير المسلمين المجاهد في سبيل رب العالمين

أبو الحسن ابن مولانا أمير المسلمين المجاهد في سبيل رب العالمين أبي سعيد

ابن مولانا أمير المسلمين المجاهد في سبيل رب العالمين أبي يوسف عبد الحق أعلى

الله أمره وخلد بالعمل الصالح ذكره وأخلص لله تعالى في عمل البر سره وجهره

وحبس المدرسة المذكورة على طلب العلم الشريف وتدريسه وحبس على الجامع

المذكور والمدرسة المذكورة من الجناب العلي نفعهم الله بذلك جميع جنان القصير

الذي بالعباد الفوقي المشترى من ولدي عبد الواحد القصير وجميع جنان العلو المشترى من علي بن المراني

وجميع الجنان المعروف بابن حويتة الكاين بزواغة المشترى من ورثة الحاج محمد بن حويتة وجميع

الجنان الكبير والدار المتصلة به من جهة غربيه المعروف ذلك باسم داود بن علي المشترى

من ورثته وهو بأسفل العباد السفلي وجميع الرقعتين الموروثتين أيضا عنه واشتريتا

من ولده علي وتعرف إحداهما بابن أبي إسحاق والثانية بابن صاحب الصلاة المغروس

منهما وغير المغروس وجميع الجنان المعروف بجنان البادسي الموروث

أيضا عنه المشترى من يحيى بن داود المذكور وهو بأسفل العباد السفلي

وجميع الجنان المسمى بن قرعوش القريب من جنان البادسي المذكور الموروث

أيضا عنه واشترى من ولديه عبد الواحد وعيسى وجميع غروساته

الأربع.... الفوقي منها يعرف بابن مكية والثاني بمحمد بن سراج والثالث

بفرج المدلسي والرابع بابن القراوايضا وهي التي ورثت أيضا عنه واشتريت

من جميع ورثته وجميع داريه اللتين بجوفي مسجد العباد السفلي

المشتراتين أيضا منهم والنصف الواحد من جنان الزهري مع جميع بيتي

الأرحا المبنيين بقربه وذلك جهة الوريط وجميع بيتي الأرحا المبنين[كذا] أيضا بقلعة

بني مَعْلي خارج باب كشوط من تلمسان حرسها الله وجميع الحمام المعروف

بحمام العالية الذي بداخل المدينة المذكورة بجهة باب الحديد مع حانوتيه

المتصلتين به على يمين الخارج من بابه القبلي ودويرته المتصلة به من جهة

جوفيه ومصريته المحملة على أسطوانه والنصف الواحد من الحمام القديم

الذي بداخل مدينة المنصورة حرسها الله ومحرث عشرين زوجا بتيمن يوبن

من زيدور من نظر تلمسان المذكورة برسم إطعام الطعام بزاوية العباد عمرها الله للفقرا

و الحجاج المقيمين...... والواردين عليها وأثرة عشرة أزواج بالموضع المذكور برسم

ساكني المدرسة المذكورة بحساب خمسة عشر صاعا للطالب الواحد في كل شهر

وجميع جنان سعيد ابن الكماد المشتري من ورثته وهو الكائن فوقي العباد العلوي وتحت ساقية النصراني وجميع

جنات القايد مهدي المشترى من ورثته الكاين بزواغة المحروسة وجميع جنان التيفرسي الكاين تحت الطريق المسلوك

عليها للوريط المشترى من ورثته وجميع أرض جنان ورثة التيفرسي المذكور الكاين غربي الزاوية المشتراة

منهم وبقية الرحاب المتصلة بالجامع المذكور الباقية من الجنان المزيد بعضه في الجامع المشترى من ورثة محمد بن عبد

الواحد ومن ورثة أبيه وأمه وعمتهم ميمونه ولم يتبقا [كذا] لورثتهم حق ولا مطلب وحبس على الزاوية المذكورة.......العباد ربع [كذا]

الملاح من ملاحة البطح على نفقة الحجاج والواردين عليها من الفقرا....

وتنوعت الصيغ التي نستطيع تحديدها من خلال هذه الوقفية، وهي تُشبه الصيغ التي نجدها في مثل هذه المنشآت، فقد بدأ كاتب هذا الحُبس بالبسملة ثم الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم الحمدلة، والدعاء، وانتقل إلى صيغة الأمر بالتشييد والبناء، ثم ذكر الواقف ونسبه والدعاء له، وأشار إلى الشيء المحبس، وتحديد المستفيد من الوقف، ومصرف الحبس.

ومما يمكن ملاحظته هو أن الكتابة غير كاملة كما هو واضح في آخر اللوحة، بحيث إن الكلام غير تام، بالإضافة إلى أن تاريخ هذه اللوحة غير موجود وهو ما لم نعهده في مثل هذه الكتابات، وهناك دليل آخر وهو أن الفراغ المتبقي أسفل هذه الكتابة كبير نسبيًّا مقارنة مع أول الكتابة، ولم يكن الفنان المسلم أو كاتب هذه الوقفية ليخفى عليه مثل هذا الأمر، خاصة إذا علمنا أن الفنان المسلم يهتم بأمر الجمال والتناظر والتماثل والاهتمام بالتناسق، وإذا دققنا النظر في اللوحة فسنرى خطوطًا خفيفة في أسفل اللوحة بمقدار حوالي أربعة خطوط (لوحة ٢)، كما أن آخر كلمة مقروءة يتبعها محاولة نقش كلمات أخرى (لوحة ٣)، مما يعني أن النقّاش لم يكمل اللوحة، ولعل هذا بسبب الحادثة التي جرت لأبي الحسن المريني في تونس وخروج المرينيين عن تلمسان تاركين إدارتها للزيانيين، وذلك لمّا اتّجه أبو الحسن شرقًا تاركًا تلمسان تحت نظر ابنه أبي عنان، واستولى على كل الأقطار إلى أن وصل إلى تونس فدخلها سنة ٧٤٨هـ/١٣٤٧م، إلا أن الأوضاع لم تستقر له بحيث هُزم قرب القيروان في حربه مع القبائل العربية، وتفرقت عنه جيوشه، وهو الشيء الذي دفع ابنه أبا عنان إلى مغادرة تلمسان، بحيث عادت إلى الدولة الزيانية.[١١]

وفيما يلي تحديد نوعية الوقف ومكانه.

الوقف	مكانه	الموقوف عليه	الموقّف
– المدرسة، حُبست على طلبة العلم وتدريسه.	العباد الفوقي بتلمسان	مسجد العباد و المدرسة الملتصقة به.	
– جنان القصير مشتراة من ولدي عبد الواحد القصير.	// بزواغة		أمير المسلمين أبو الحسن بن أبي سعيد بن أبي يوسف عبد الحق المريني.
– جنان العلو مشتراة من علي المراني.	أسفل العباد السفلي		أمير المسلمين أبو الحسن بن أبي سعيد بن أبي يوسف عبد الحق المريني.
– جنان بن حويتة مشتراة من ورثة الحاج محمد بن حويتة.	//		
– الجنان الكبير مع الدار المتصلة به جهة غربيه المعروفة باسم داود ابن علي مشتراة من ورثته.	// //	مسجد العباد والمدرسة الملتصقة به.	
– رقعتان موروثتان عن داود ابن علي مشتراة من ولده علي وتعرف إحداهما بابن أبي إسحاق والأخرى بابن صاحب الصلاة المغروس من الرقعتين وغير المغروس.	// //		
– جنان البادسي الموروثة عنه والمشتراة من يحيى بن داود.	//		
– جنان بن فرعوش قرب جنان البادسي الموروث عنه والمشترى من ولديه عبد الواحد وعيسى.	أسفل العباد السفلي الوريط		
– أربعة غروس:	قلعة بني مَعْلي خارج باب كشوط بتلمسان.		
١ – يعرف بابن مكية.	داخل مدينة تلمسان جهة باب الحديد.		
٢ – يعرف بابن محمد بن سراج.			
٣ – يعرف بابن فرج التادلسي.	//		
٤ – يعرف بابن القراويضا.	// داخل مدينة المنصورة.		

الوقف	مكانه	الموقوف عليه	الموقّف
كلها موروثة عن البادسي. – داران جوفي مسجد العباد السفلي مشتراتان أيضًا من ورثة البادسي. – نصف جنان الزهري + بيتا رحى. – بيتا رحى. – حمام العالية. – حانوتان متصلان بحمام العالية من جهة يمين بابه القبلي. – دويرة متصلة بحمام العالية من جهة جوفية. – مصرية محمولة على أسطوانة. – الحمام القديم. – محرث عشرين زوجًا لإطعام الطعام بزاوية العباد. – جنان سعيد بن الكماد مشتراة من ورثته. – جنان القايد مهدي مشتراة من ورثته. – جنان التيفرسي مشترى من ورثته. – أرض وجنان ورثة التيفرسي. – الرحاب المتصلة بالجامع الباقية من جنان مشتراة من ورثة محمد ابن عبد الواحد ومن ورثة أبيه وأمه وعمتهم ميمونة.	بتيمن بنواحي تلمسان ومن نظرها. جوفي العباد العلوي تحت ساقية النصراني. بزواغة تحت الطريق المؤدية للوريط بتلمسان غربي الزاوية المشتراة منهم. بالعباد الفوقي.		

جملة ما جاء في وقف أبي الحسن المريني

- معظم الأوقاف أجِنَّة (بساتين) مغروسة وغير مغروسة.
- ثلاثة منازل ودويرة بتلمسان.
- ثلاثة بيوت رحى واحدة بالوريط واثنين بقلعة بني معلي، بنواحي تلمسان.
- حمامان واحد بتلمسان والآخر بالمنصورة.
- مصرية بتلسمان.
- رحاب متصلة بالجامع أي جامع أبي الحسن.

اللوحات

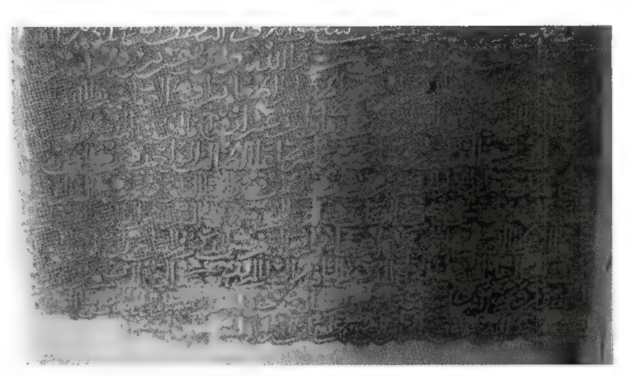


الوقفية الزيانية

وقفية أبي الحسن المريني



(لوحة ١) وقفية أبي الحسن المريني.



(لوحة ٢) الجزء السفلي من الوقفية، التي تظهر عدم اكتمال الكتابة.



(لوحة ٣) أراد النقَّاش إكمال الكتابة.

الهوامش

* مدرس بقسم الآثار، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان.

١ تلمسان يجعلها بطلميوس في الدرجة الثالثة عشرة وخمسين دقيقة طولاً والدرجة الثالثة وثلاثين وعشر دقائق عرضًا، كان يسميها القدامى تيميسي وهي مدينة كبيرة عظيمة تقع على بعد سبعة فراسخ من البحر المتوسط في جهة الجنوب، وموقعها بسفح جبل شجرة الجوز، ولها سور حصين متقن الوثاقة وهي مدينتان في واحدة ونظمت ساحاتها وأزقتها على نسق جميل واتخذت قاعدة المغرب الأوسط. انظر: أبو عبيد البكري، الغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب: وهو جزء من كتاب المسالك والممالك (القاهرة، ١٩٦٤)، ٧٦؛ الشريف الإدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق (بور سعيد، ١٩٩٠)، ٢٤٨؛ أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الزهري، كتاب الجغرافية، اعتنى بتحقيقه محمد حاج صادق (بور سعيد، ١٩٦٥)، ٣١١؛ مارمول كاربخال، إفريقيا، ترجمة محمد حجي وآخرين، الجزء الثاني (الرباط، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ٢٩٨.

٢ يحيى بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تقديم وتحقيق وتعليق عبد الحميد حاجيات (الجزائر، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م)، ٢٠٧؛ عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر[كذا]، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مراجعة سهيل زكار، الجزء السابع (بيروت، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ٢٢١–٢٤١؛ علي الفاسي بن أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في ذكر ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس (الرباط، ١٩٧٢م)، ٢٧٨، ٣٠٦–٣٠٧؛ ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، تقديم وتحقيق وتعليق هاني سلامة (مكتبة الثقافة الدينية، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م)، ١٩؛ مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، الجزء الثاني، تقديم وتصحيح محمد الميلي (الجزائر، ١٩٩١)، ٤١٩؛ عُبادة كُحيلة، المُغرب في تاريخ الأندلس والمغرب (القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ٨٣١؛ حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام (القاهرة، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ١٨٢؛ جمال أحمد طه، مدينة فاس في عصري المرابطين والموحدين (٤٤٨هـ – ١٠٥٦م/٦٦٨هـ – ١٢٦٩م)، دراسة سياسية وحضارية (الإسكندرية، ٢٠٠١م)، ١١٤–١١٧؛ السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المغرب الكبير، العصر الإسلامي دراسة تاريخية عمرانية وأثرية، الجزء الثاني (بيروت، ١٩٨١م)، ٨٦٧–٨٦٩.

٣ يحيى بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ٢٠٩–٢١١؛ ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، تقديم وتحقيق وتعليق هاني سلامة، ٢٣–٢٨؛ عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، الجزء السابع، ٢٤٣–٢٤٥، ٢٦٩، ٢٨٤، ٢٨٧–٢٩٣، ٨٠٣–٩٠٣؛ ابن أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في ذكر ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، ٣١٠، ٣٣٥–٣٣٧، ٣٧٩، ٣٨٥–٣٨٨؛ محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان، حققه وعلق عليه محمود بوعياد (الجزائر، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ١٣٠–١٣٣؛ الميلي، تاريخ الجرائر في القديم والحديث، الجزء الثاني، الجزء الثاني، ٤٢٢–٤٢٣؛ عبادة كحيلة، المغرب في تاريخ الأندلس والمغرب، ١٣٩.

٤ يحيى بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ٢١٩–٢٤٧؛ ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، تقديم وتحقيق وتعليق هاني سلامة، ٣٠–٣٥؛ عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، الجزء السابع، ١٤٨–١٦٣؛ التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ١٤٥–١٥٨؛ الميلي، تاريخ الجرائر في القديم والحديث، الجزء الثاني، ١٤٤؛ عبد العزيز لعرج، المباني المرينية في إمارة تلمسان الزيانية، الجزء الأول (أطروحة دكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر، ١٩٩٩م)، ٦٢–٨٧؛ عبادة كحيلة، المغرب في تاريخ الأندلس والمغرب، ١٣٥–١٣٦؛ عبد العزيز فيلالي، تلمسان في العهد الزياني، الجزء الأول (الجزائر، ٢٠٠٢م)، ٤٦–٥٥؛ حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، ١٨٢؛ عبد العزيز سالم، تاريخ المغرب الكبير، الجزء الثاني، ٨٦٩–٨٧٠.

٥ إسماعيل بن الأحمر، روضة النسرين في دولة بني مرين، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، (الرباط، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، ٣٥.

٦ محمد بن مرزوق التلمساني، المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، دراسة وتحقيق ماريا خيسوس بيغيرا (الجزائر، ١٤٠١هـ/١٩٨١م)، ١٢٥–٣٤٩، ٣٨٣–٤٦٩.

٧ ابن مرزوق، المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، ٤٠١–٤١٨.

٨ ابن مرزوق، المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، ٤٠٢–٤٠٤.

٩ بخصوص هذه الدراسات انظر: الشرقي الرزقي، الكتابات الوقفية بالمعالم الدينية في تلمسان مصدر جديد لتوثيق المسح العقاري بالمدينة وضواحيها، مجلة الثقافة، العدد ١٦ (الجزائر، ٢٠٠٧م)، ٨٤–٩٩؛

Ch. Brosselard, 'Les inscriptions de Tlemcen, mosquée et medersa de sidi Boumedin', *Revue Africaine* 3 (1958), 410 – 412; L'abbé J.J.L. Barges, *Tlemcen ancienne capitale du royaume de ce nom : sa topographie, son histoire, description de ses principeaux monuments, anecdotres, L'egendes et resits divers, souvenirs d'un voyage* (Paris, 1859), 461 - 462.

١٠ أود الإشارة إلى أنه توجد وقفية أخرى أسفل الدعامة اليمنى التي تلي المحراب أي أنها تناظر الوقفية التي نحن بصدد دراستها، وهذه الوقفية ترجع إلى فترة لاحقة وبالذات سنة ٩٠٤هـ/١٤٩٨م، أي في أخريات العصر الزياني، حبّسها أبو عبد الله الثابتي، وهي عبارة عن أوقاف من نواحي مدينة تلمسان، أوقفت على المسجد.

١١ يحيى بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ٢١٩–٢٤٧؛ ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، تقديم وتحقيق وتعليق هاني سلامة، ٣٠–٣٣؛ ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، الجزء السابع، ٣٣٩–٣٩٤؛ التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ١٤٥–١٥٦؛ الميلي، تاريخ الجرائر في القديم والحديث، الجزء الثاني، ٤٢٧–٤٣٣؛ عبادة كحيلة، المغرب في تاريخ الأندلس والمغرب، ١٣٩–١٤١؛ فيلالي، تلمسان في العهد الزياني، الجزء الأول، ٤٥–٥٢؛ حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، ١٨٢؛ عبد العزيز سالم، تاريخ المغرب الكبير، الجزء الثاني، ٨٦٩–٨٧٠.

الغضب مُفرداته ومُثيراته في ضوء النصوص المصرية القديمة

Anger: Its Lexical Meanings and its Motives in the Light of Ancient Egyptian Texts

عبد المنعم محمد مجاهد*

Abstract

The researcher collected about twenty-one words in Ancient Egyptian language, each of them meaning anger; as well as many derivations of these words through sign commutation, sign germination, and sign additions (such as causatives; of the infinitive). Specific words may also be added some of these lexical meanings to form expressions denoting to anger and its responses simultaneously. The researcher noted that some of these words expressed the meaning of anger contextually, not lexically, due to the connection between its lexical meanings and emotional responses of anger.

The emotion stimuli of anger, or stressful events that led to it, combined in Ancient Egypt, stimuli related to the abuse and harm to the angry, materially and morally (such as honor violation, assault and battery, losing wishes, difference of opinion; and may be also as a result of the other's misconduct, the misconduct toward the ruler and the country's security). Obviously, this latter type of stimuli associated with the king personality (such as his anger concerning triumph delay, contumacy toward him and his country, as well as threaten its security).

The ancient Egyptian noted, through experience, that anger of the Warrior King had an impact in achieving victory; it is an effect that was proven by modern psychology; this led the ancient Egyptian to connect permanently between the anger emotion of the king and his military activities. So the desire to winning represented permanent stimuli, tempted the royal anger through wars. This is known in modern psychology "Behavioral Reactions", that is if anger achieved a positive result for an individual, it would be an encouragement for an individual to use it in similar situations afterward. Finally, we have another type of anger stimuli associated with the deceased; it is his expectations to be exposed in the afterlife by forms of abuse and harm that would prevent him from obtaining what he wishes.

The researcher divided his study into two parts, tracked in the first the lexical meanings denoting anger in ancient Egyptian language, according to its order in the ancient Egyptian dictionaries. The second part discussed the anger stimuli in light of the ancient Egyptian texts. The last part has three topics, guided by modern psychology, the first is entitled "The Conditions and External Factors"; the second is "The Reactions Behavioral"; and the last topic is "The Expectations".

جمع الباحث إحدى وعشرين كلمة من الكلمات الدالة على الغضب في مصر القديمة فضلاً عن كثيرٍ من الاشتقاقات لبعضها بإبدال علامات منها بأخرى، أو تضعيف بعضها، أو إضافة علامات أخرى لها (تاء المصدر، s السببية). كما قد تُضاف لبعضها كلمات بذاتها لتكوين تعابير تعبر عن معنى الغضب، وتوحي في الوقت ذاته ببعض الاستجابات الدالة عليه. وقد لاحظ الباحث أن قسمًا من هذه الكلمات وُظِّفَ للتعبير عن معنى الغضب سياقيًا، وليس معجميًا؛ وذلك لعلاقة المُشابهة بين معناها المعجمي وبعض استجابات الغاضب الانفعالية.

ولقد تنوعت مُثيرات انفعال الغضب[١] أو الأحداث الضاغطة[٢] التي أدت إليه عند المصري القديم ما بين مُثيرات تتعلق بالإساءة والضرر بشخص الغاضب ماديًّا ومعنويًّا (كانتهاك عِرضه – الاعتداء البدني عليه – خسارته ما يؤمله – الاختلاف في الرأي معه – التقصير في حقه). ومثيرات تتعلق بالغضب نتيجة لسوء سلوك الآخر، وأخرى ذات صلة بالحاكم وأمن البلاد. ومن البديهي أن يرتبط هذا النوع الأخير من المثيرات بشخص الملك (كغضبه لتأخر حسم المعارك – أو للخروج عليه وعلى مصر وتهديد أمنها).

كما لاحظ المصري القديم – وفقًا للتجربة – أن اتصاف الملك المُحارب بانفعال الغضب له تأثيره في إحراز الانتصار– وهو أثر أثبته علم النفس الحديث[٣]– مما دفعه إلى الربط الدائم بين انفعال الغضب لدى الملك ونشاطه الحربي؛ ومن ثم مثلت الرغبة في الانتصار مُثيرًا دائمًا للغضب الملكي في الحروب. وهو ما يُعرف في علم النفس الحديث بردود الأفعال السلوكية، والتي مفادها: أنه إذا ما حقق الغضب نتيجة إيجابية لدى الفرد كان بمثابة تعزيز يجعل الفرد يميل إلى استخدامه في المواقف المماثلة أو غير المماثلة لاحقًا.[٤] ويأتي في ختام هذه المثيرات نوع ارتبط بشخص المتوفى تمثل في توقعاته أن يتعرض لصنوف من الإساءة والضرر في العالم الآخر من شأنها أن تحول دون ما يؤمله في هذا العالم.

مُقدمة

سيُقسم الباحث دراسته إلى قسمين، يتتبع في الأول منهما المفردات الدالة على الغضب في اللغة المصرية القديمة وفقًا لترتيب ورودها في قواميس اللغة المصرية القديمة. وسيُخصص قسمه الثاني لدراسة مُثيرات الغضب في ضوء النصوص المصرية القديمة، مُقسمًا إياه – مُسترشدًا بمُصطلحات وتقسيمات علم النفس الحديث لهذا الانفعال – إلى ثلاث مجموعات، المجموعة الأولى: يجمعها عنوان:'الظروف والعوامل الخارجية' التي تُعرَف بالبواعث القريبة أو المُدرَكة للغضب.[٥] والتي تتمثل في الإساءة المُباشرة للشخص. أما المجموعة الثانية، فتُعرَف بـ: 'ردود الأفعال السلوكية'. أما المجموعة الثالثة والأخيرة، فيجمعها عنوان: 'التوقعات'،[٦] وتتمثل في التوقعات الشخصية للفرد، أو بمعنى آخر الاحتمالات الذاتية للحوادث والمواقف المستقبلية التي توقع المصري القديم أن يكتنفها مخاطر تُحدق به.

أولاً: المُفردات الدالة على الغضب في اللغة المصرية القديمة

١– *3d*: 'غضب'،[٧] 'يغضب'.[٨] عُرِفَت في نصوص الأهرام،[٩] وقد تُضاف تاء المصدر لهذا الفعل فيُقرأ: *3dt*: 'غضب'.[١٠] أو تحل العلامة: محل العلامة: لتُقرأ الكلمة: *3t*:'غضب'،[١١] وفي هذه الحالة فإنها كتابة خاطئة لكلمة: *3d* كما يؤكد Faulkner؛ لأن *3t* تعني معجميًا 'لحظة'.[١٢] كما قد تُستبدل العلامة: بالعلامة: لتُقرأ الكلمة: *idt* 'غضب'.[١٣] وقد تُضاف لـ *3d* كلمة *ib* 'قلب' ليتكون التعبير: *3d ib* أي 'يغضب، غاضب'.[١٤]

٢– *b3w*: استخدمت في بعض نصوص الدولة الحديثة في سياق ما يُقدم المعنى 'غضب'.[١٥] إلا

أنها تعني معجميًّا: 'أرواح'،[١٦] 'قوة'[١٧] ويبدو أن المعنى الأخير هو الذي رشحها للتعبير عن معنى الغضب؛ فالغضب أحد مظاهر القوى الإلهية، ويؤكد ذلك ما ذكره 'كونج' من أن المعنى الدقيق لهذه الكلمة هو 'تجلي' أو 'قوة خطرة' خاصة بإله ما، فأي فعل يعتبر بمثابة انتهاك يمكن أن يستثير الباو الإلهي.[١٨]

٣- *nsr*: استخدمت في الدولة الوسطى لتقديم المعنى السياقي 'غضب'[١٩] ويبدو أن اختيارها للتعبير عن الغضب مرجعه كونها تعني معجميًّا 'لهب'،[٢٠] وذلك على أساس أن كليهما – النار والغضب – لهما صفة التهيُّج والإيذاء، كما أن النار ملائمة لحالة الثورة التي تعتري الغاضب لحظة غضبه، فهي – كالغضب – قوة آكلة تأكل كل ما تجد.[٢١]

٤- *nšni/y*: 'غضب'،[٢٢] 'يغضب'،[٢٣] بدأ استخدامها في نصوص الأهرام.[٢٤] ويبدو أن تعبيرها عن معنى الغضب دفع المصري القديم إلى جعلها مُرادفة لكلمة 'عاصفة'،[٢٥] وقد يكون العكس هو الصحيح، أي أن معنى العاصفة – كأحد المعاني التي تشير إليها هذه الكلمة – هو الذي جعل المصري القديم يقرنها بانفعال الغضب نظرًا لاشتراك كليهما في صفة الهياج الشديد. وقد تُكتب هذه الكلمة بما يُقرأ *nšnty* لتقديم المعنى 'غضب،[٢٦] يغضب'.[٢٧]

٥- *ndnd*: استخدمت في الدولة الوسطى لتقديم المعنى 'غضب'[٢٨] ربما لأنها مُشتقة من كلمة: *ndndn* 'حرق'[٢٩] لعلاقة المُشابهة بين الغضب والحريق من حيث هياج النار، والتهيج الانفعالي للغاضب.

٦- *hdn*: استخدمت في الدولة الحديثة لتعني 'غضب'،[٣٠] 'يغضب'.[٣١] وقد اشتق منها كلمة: *hdndn*:'غَضَبٌ'.[٣٢] بعد تضعيف القيمتين الصوتيتين الأخيرتين للتعبير عن شدة الغضب واستمراره.

٧- *hʿr*: 'يغضب'، ومنها الفعل السببي *shʿr*: 'يُغضب'[٣٥] والذي عُرِفَ منذ الدولة الوسطى، كما عُرِفَ أيضًا في الدولة الحديثة،[٣٣] واستمر استخدامه في العصر المُتأخر.[٣٤]

٨- *shm*: 'غضب' عُرِفَت بهذا المعنى في الدولة الحديثة،[٣٦] ربما لأنها تعني معجميًّا 'قوة'،[٣٧] وذلك على اعتبار أن الغضب أحد مظاهر القوة الإلهية، ويؤكد ذلك أنه من ضمن معانيها 'مظهر،صورة' لفُلان من الآلهة.[٣٨]

٩- *shnd*: 'غضب' ظهرت في عصر الأسرة الحادية والعشرين.[٣٩]

١٠- *špt*: 'غضب'،[٤٠] 'يغضَب'[٤١] عُرِفَت في الدولة القديمة[٤٢] ومن المألوف أن تُقرأ هذه الكلمة *špt* وكذلك *hpt*،[٤٣] بل وأيضًا *hpt/d*.[٤٤] وقد يُضاف لها كلمة *ib* لتكوين التعبير: *špt-ib* 'غَضَب'.[٤٥]

١١- *šnt/šnt*: عُرِفَت في الدولة الوسطى وتعني:'غضب'،[٤٦] 'يغضب'[٤٧] وربما اشتق منها الفعل: *šnn* 'يغضب'.[٤٨] ومن التعابير الشهيرة في هذا الصدد: *šnt N ht m/n/r N* 'يصب فُلان الغضب على فُلان'.[٤٩] وكذلك: *šnt-ib* 'يغضب، غاضب'.[٥٠]

١٢- *knd*: عُرِفَت في الدولة الوسطى[٥١] واستمرت حتى العصر اليوناني.[٥٢] وتعني 'غضب'،[٥٣] 'يغضب'.[٥٤] وقد يُضاف لها تاء لتُقرأ *kndt* بمعنى 'غضب'.[٥٥] كما اشتق منها الفعل السببي

sḳnd: 'يُغضِب'.[٥٦] وأحيانًا ما تُقلب القيمة الصوتية لتصبح كما في صورة الكتابة .[٥٧]

١٣- *kh3*: 'غَضَب'،[٥٨] 'يغضب ثائرًا'.[٥٩] عُرِفَت في الدولة الوسطى.[٦٠] وقد تُستخدم لتقديم المعنى 'عاصفة'[٦١] وربما دفع هذا المعنى الأخير إلى استخدامها للتعبير عن معنى الغضب، لما بين الغضب والعواصف من علاقة المُشابهة، وأعني به ثورة وهياج الرياح الشديد، وهي ظاهرة طبيعية رأى المصري القديم فيها مُشابهةً لما يعتري الغاضب من تهيج انفعالي.

١٤- *gns*: عُرِفَت في الدولة الحديثة، واستخدمت في سياق ما يعني: 'غضب'[٦٢] وتعني كذلك 'عنف'[٦٣] ويبدو أن المعنى الأخير هو الذي دفع إلى استخدامها للتعبير عن معنى الغضب؛ لما في العنف من تدليل على صفة الهياج الانفعالي الذي يعتري الغاضب.

١٥- *t3*: عُرِفَت في الدولة القديمة، وتعني حرفيًّا 'يسخن'[٦٤]، ولكنها وردت بكتاب الموتى في سياق ما يعبر عن الفعل 'يغضب'.[٦٥] ومن التعابير التي ربطت بين هذه الكلمة وبين انفعال الغضب: *t3 ib*،[٦٦] *t3-ḥt*.[٦٧] وكلاهما يُقدم المعنى العام 'سريع الغضب، غضوب'. وذلك على اعتبار أن سخونة الجسد وتأثر القلب من الاستجابات الناتجة عن الغاضب.

١٦- *tftn*: وردت هذه الكلمة بنصوص الأهرام، وقد ترجمها *Faulkner* بتردد 'يغضب'.[٦٨] وربما دفعه إلى هذه الترجمة ورودها في سياق الإشارة إلى غضب الإله 'شو' لصالح المتوفى.

١٧- *ṯsi*: عُرِفَت في الدولة الوسطى، وقد وردت في سياق ما يقدم المعنى: 'يغضب'.[٦٩]

١٨- *dns*: عُرِفَت في الدولة الحديثة، وتعني 'غاضب'.[٧٠] وقد اشتقت منها كلمة: *dnst* لتشير إلى الخطورة الناجمة عن الغضب الإلهي.[٧١] ويبدو أن المعاني المعروفة لهذه الكلمة مثل: 'ثقيل، خطير، مُرهِق'[٧٢] هي التي دفعت إلى توظيفها للتعبير عن الغضب أو الخطورة الناتجة عنه.

١٩- *dndn*: عُرِفَت في الدولة الوسطى، وتعني: 'غضب'،[٧٣] 'يغضب'.[٧٤] عُرِفَت في الدولة الوسطى، وقد يُضاف لها *ib* لتكوين التعبير *dndn-ib* 'غاضب'.[٧٥] كما قد تُكتب بما يُقرأ: *ḏnḏn*: 'غضب'،[٧٦] 'يغضب'.[٧٧]

٢٠- *dšrw*: عُرِفَت في الدولة الوسطى،[٧٨] وتعني 'غضب'.[٧٩] وقد تُضعف، فتُكتب بما يقرأ: *dšrrw*[٨٠] للتعبير عن شدة الغضب واستمراره. وقد تُكتب أيضًا بما يُقرأ *dšrt*: 'غضب'.[٨١] ويبدو أن اختيار هذه اللفظة للتعبير عن الغضب مرجعه كونها في الأصل تشير إلى اللون 'الأحمر'.[٨٢] فمن العروف أن بعض أجزاء الجسد يحمر لونها كاستجابة لانفعال الغضب، فقد استُخدمَ التعبير *dšr ḥr*[٨٣] 'أحمر الوجه' لتقديم المعنى 'غاضب'. وهو احمرار يؤدي إليه ارتفاع ضغط الدم في الجسم، وهذا الأخير ربما أُشيرَ إليه بالتعبيرين: *dšr-ib*،[٨٤] *dšr-ḥ3ti*[٨٥] اللذين يعنيان إجمالًا 'غاضب'[٨٦] ويعنيان حرفيًّا: 'أحمر القلب'. ويُمكن أن يُنظر للأمر نظرةً أخرى فبما أنه من المعاني التي تُقدمها كلمة *dšrw* معنى 'الدم'،[٨٧] فربما أراد الكاتب أن يشير إلى أن إراقة الدماء هو أحد الآثار المترتبة على الغضب، أو يكون في التنويه إلى الدم إشارة إلى عنف الغضب. وبشكل عام يُمكن القول أن اللون الأحمر هنا كناية عن الغضب.[٨٨]

٢١- *ḏnd*: عُرِفَت في نصوص الأهرام، وتعني: 'غضب'،[٨٩] 'يغضب'.[٩٠] وقد تُكتَب بما يُقرأ *dnd*،[٩١] وكذلك *ḏnḏ*،[٩٢] وقد يُضاف تاء لتُقرأ: *ḏndt* 'غضب'[٩٣] وقد تُضعَّف العلامة الأخيرة للتعبير عن معنى الاستمرارية فتُكتب بما يُقرأ: *ḏndd*: 'غضب'.[٩٤] ويرى Faulkner أن الكلمة الأخيرة ربما هي تحريف للقراءة *ḏnd* أو *ḏnḏn*.[٩٥] ويرى الباحث أنها قد تكون مقصودة بذاتها، وليست تحريفًا لكلمة ما؛ لأنه من بين المعاني التي تقدمها كلمة: *ḏndd* المعنى 'نار'،[٩٦] ويبدو أن هذا المعنى هو الذي رشحها للتعبير عن معنى الغضب لما في كليهما – أي النار والغضب – من صفة التأجج والهياج. وعلى أي حال فقد يُضاف إلى بعض الكلمات السابقة كلمة *ib* لتكوين بعض التعابير الدالة على الغضب مثل: *dnd ib*،[٩٧] *ḏnd ib* أي 'غاضب'.[٩٨]

ثانيًا: مثيرات الغضب

أجمَل المصري القديم الأحداث الضاغطة التي تثير انفعال الغضب بجملة وردت بالسيرة الذاتية للمدعو 'إنتف بن سنت' من عهد 'سنوسرت' الأول. قال فيها في سياق فخره بنفسه:

[٩٩]

ink mdww m swt-ḏnd, rḫ(.w) ṯs n ḳndt ḥr.s

'إنني المتحدث في مواقف الغضب، إنني مَنْ يعرف ما يثور الغضب بسببه'.[١٠٠]

ويُلاحظ أن جملة: *ṯs n ḳndt ḥr.s* 'ما يثور الغضب بسببه'، تُجمِّل كل مُثيرات الغضب دون تخصيص لأحدها، وذلك من باب التأكيد على شمول إدراك هذا الرجل وسعة خبرته بطبيعة هذا النوع من الانفعالات الإنسانية والتي تؤهله إلى تهدئة الأمور والقضاء على الغضب الذي يثيره احتدام النزاع. وهو أمر يؤكده استخدام كلمة *mdw* التي تعني من يتوسط ويوفق بين المتنازعين، كما ترى Lichtheim.[١٠١] وفيما يلي مجموعة من مثيرات الغضب التي أشار إليها المصري القديم:

١- الظروف والعوامل الخارجية

- **انتهاك العِرض**

تساوى كل من الآلهة والبشر – في عقيدة المصري القديم – في أمر الغضب للعِرض، فقد ورد بأحد متلوّات نصوص التوابيت على لسان المتوفى:

š3t iwrt im.i, int im.i, ḏnd.s, sšd.s im.i
iri.n.i ḥ3t imyt mnty.s

'سشات التي هي حامل مني، وتعوقني، إنها غاضبة مني وتطعنني، لقد فعلت الأمام الذي بين فخذيها'.[١٠٢]

فيدعي المتوفى هنا أنه انتهك عِرض الإلهة 'سشات'، ففعل بها كما يفعل الرجل مع زوجته، ومن ثم فقد غضِبَت لعرضها، مثلها في ذلك مثل غيرها من نساء البشر. خاصة وأن مظاهر الحمل بدت عليها، فالمقصود من جملة: *iri.n.i ḥ3t imyt mnty.s* 'لقد فعلت الأمام الذي بين فخذيها'، أن تشير إلى المظهر الخارجي للحمل، وذلك في محاولة من المتوفى للتأكيد على سيادته على هذه الإلهة. وربما يكون ما سبق معنى ظاهريًّا يحمل أهدافًا أخرى ربما تتعلق بإعادة ميلاد المتوفى رمزيًّا من خلال هذه الإلهة.

كما قدمت قصة الأخوين حالة من حالات الغضب للعِرض، عندما وصفت غضب الأخ الأكبر على أخيه الأصغر نتيجة لوشاية زوجة الأول وادعائها أن أخاه الأصغر راودها عن نفسها، فذكرت القصة في وصف غضب الزوج:

5,4 – 5,5 [hieroglyphs] ١٠٣

wn in p3y.f sn ʿ3 ḥr ḫpr mi 3by šmʿy

'وعندئذ أصبح أخوه الأكبر كنمر جنوبي'.١٠٤

أي غضب كالنمر حتى أن Erman ترجمها: 'أصبح أخوه الأكبر (غاضبًا) كنمر'.١٠٥ ويُلاحظ أن الكاتب لم يُصرِّح هنا بانفعال الغضب، وإنما نوَّه إليه بالإشارة إلى أحد استجاباته وهو التهيج الانفعالي للغاضب، وذلك من خلال تشبيهه بالنمر، وهو ما يعني أن أيًّا من استجابات الغضب قد تحل محل التصريح بالانفعال ذاته.

ولم يقتصر الغضب على انتهاك عِرض النساء فقط، فقد يُغضَب كذلك لانتهاك عِرض الذكور بل والآلهة منهم – في عقيدة القوم – فقد ورد بأسطورة الصراع بين 'حور' و'سوتخ' ما يشير إلى غضب الأخير لانتهاك عرضه إثر خديعة قامت بها 'إيزة' لإثبات رجولة ابنها 'حور' في مواجهة غريمه 'سوتخ'، وذلك حينما خلطت نطفة 'حور' بنبات 'عبو' (=الخس ؟) المنتشر بحديقة 'سوتخ' والذي اعتاد أن يأكله يوميًّا، فلما أكل منه 'سوتخ' أصبح حاملًا من نطفة 'حور'.١٠٦ فتروي الأسطورة أن 'سوتخ' استشاط غضبًا عندما أخرج ﭽحوتي نطفة 'حور' من جبين 'سوتخ'، فتقول عن ذلك:

12,12 [hieroglyphs] ١٠٧

wn in Swtḫ ḳndt r iḳr sp sn

'فغضب سوتخ بشدة'.١٠٨

- **الاعتداء البدني**

يُعد اعتداء 'سوتخ' على عين 'حور' – وفقًا لأسطورة النزاع بينهما – من أشهر الاعتداءات الجسدية – في مصر القديمة – التي أدت إلى الغضب. فيُقرأ بنصوص التوابيت على لسان المتوفى المُتقمص شخصية 'ﭽحوتي':

[hieroglyphs]

wdt.f st3 m ḥr.f … iw ṯsi.n.i šnw pn m wḏ3t m tr.s n nšny

'عمل (أي سوتخ) جرحًا في وجهه (أي: وجه حور) … لقد نزعت هذا الشعر من العين المقدسة في وقت غضبها'.١٠٩ فغضب العين هنا مرده بلا شك اعتداء 'سوتخ' عليها.

- **التعرض للإساءة الشخصية**

تثير الإساءة إلى المرء مشاعر الغضب لديه، وهو أمر نوَّه إليه بعض كبار الموظفين بسيرهم الذاتية في سياق تفاخرهم بأنهم لم ينفعلوا غضبًا بسبب إساءة الناس إليهم، فقد ورد في سياق السيرة الذاتية لـ'نخبو' من عهد 'پيي' الأول١١٠ قوله عن نفسه:

7 … [hieroglyphs]

n sp sḏr(.i) špt.k(w)i m-ḥnʿ rmṯ nb

'لم أقض الليل غضبانًا من أي من الناس'.١١١

وتتكرر الجملة السابقة ذاتها بالسيرة الذاتية لـ'پيي–عنخ–حر–إِب'١١٢ من عهد 'پيي' الثاني، إلا أنه أضاف لها ما يؤكد أن الدافع إلى الغضب هو إساءة الناس له، فيقول عن نفسه:

6 … [hieroglyphs] 7 [hieroglyphs]

nn sp sḏr(.i) špt.[k(wi) ḥnʿ rmṯ] ḥr ḳd.sn ii ḥr

'لم أقض الليل غضبانًا [من الناس] بسبب تصرفهم تجاهي'.١١٣

فجملة: ḥr ḳd.sn ỉỉ ḥr 'بسبب تصرفهم تجاهي' تؤكد أن الإساءة للمرء لابد أن تدفعه للغضب، ومن البلاغة هنا عدم تحديد طبيعة الإساءة، فتنكيرها وعدم تخصيصها يحمل معنى إجمال كل صنوف الإساءة. وإن ادعى هؤلاء أنهم تفوقوا على أنفسهم في ذلك، فلم يبيتوا ليلهم غاضبين من أحد.

- **الخسارة المترتبة على الحدث**

يعتبر الخوف من الخسارة، ثم الخسارة ذاتها أحد مُثيرات انفعال الغضب، الذي أشارت إليه أسطورة الصراع بين 'حور' و'سوتخ'. فقد تولد انفعال الغضب لدى 'سوتخ' عندما استشعر إرهاصات خسارته لعرش مصر بظهور 'حور' كطفل رضيع تمنحه تقاليد وراثة العرش الحق في وراثة عرش والده، ومن ثم نجده يصب جام غضبه على الهواء لإعطائه نفس الحياة لغريمه 'حور' عندما كان رضيعًا؛ لأن الهواء بذلك أعطى لحور أهم مقومات الحياة، وهو ما يناهض رغبة 'سوتخ' في وأد حياة غريمه في مهدها. فقد ورد بصدر أحد متلوات نصوص التوابيت:

špt Swtḫ r ṯ3w ḥr sʿnḫ.f ỉmy swḥt.f

'غضب سوتخ على الهواء بسبب إحيائه مَنْ في بيضته (أي حور الطفل)'.[١١٤]

فانفعال الغضب هنا مرده الخسارة المُترتبة على ولادة 'حور'، وتوفر الظروف الملائمة لنموه، وبمعنى آخر خسارة 'سوتخ' لعرش مصر. وهو المثير نفسه الذي أوجد الانفعال ذاته لدى 'سوتخ' عندما استشعر كذلك تأييد تاسوع الآلهة لاعتلاء 'حور' عرش والده أوزير[١١٥] فقد ورد بالأسطورة عن ذلك:

4,13

[١١٦]

ʿḥʿ-n Swtḫ s3 Nwt ḳndt r t3 psḏt m-ḏr ḏd.sn n3 mdt n 3st wr(t) mwt nṯryt

'عندئذ غضب سوتخ بن نوت على تاسوع الآلهة عندما قالوا هذه الكلمات (أي أحقية حور بعرش والده) لإيزة العظيمة الأم الإلهية'.[١١٧]

كما مثَّل الخوف من الخسارة كذلك مُثيرًا لغضب الإلهة 'إيزة'، فقد ورد بالأسطورة السابقة كذلك أنها غضبت عندما استشعرت تأييد تاسوع الآلهة – في البداية – لاعتلاء 'سوتخ' عرش أوزير، فقد ورد بالأسطورة عن ذلك:

10,4 [١١٨]

ʿḥʿ-n 3st ḳndt r t3 psḏt

'فغضبت إيزة على التاسوع'.[١١٩]

فغضب 'إيزة' هنا مرده بلا شك خوفها من خسارة 'حور' لقضيته تأسيسًا على أن رأي هذا التاسوع سيترتب عليه التوطئة لحكم يقضي بفُقدان حور لأحقيته في اعتلاء عرش والده.

أما عن الخسارة ذاتها كمثير لانفعال الغضب فيجسدها قرار المحكمة الإلهية – حسبما ورد بالأسطورة السابقة ذاتها– بأحقية 'حور' في اعتلاء عرش والده 'أوزير'. فقد ورد عن رد فعل 'سوتخ' لخسارته هذه القضية بعد إعلان 'رع–حر–آختي' قرار تسليم العرش لغريمه 'حور':

8,5

ʿḥʿ-n Swtḫ ḳndt r ḏw ʿ3 wr

'عندئذ غضب سوتخ بشدة (حرفيًا: إلى حد سيئ جدًا)'.[١٢٠]

- **الاختلاف في الرأي**

قد يؤدي الاختلاف في الرأي إلى إثارة انفعال الغضب عند كل متشبث برأيه مستمسك به. وتضرب

أسطورة الصراع بين 'حور' و'سوتخ' نموذجًا جليًا للاختلاف في الرأي كمثير لهذا الانفعال. فتزخر بإشارات متعددة عن انفعالات غضب لبعض الآلهة نتيجة لتمسك كل منهم برأيه حول أحقية أي من الطرفين – 'حور' أم 'سوتخ' – بالعرش، ومن ذلك مثلًا وليس حصرًا غضب رع في البداية نتيجة آراء بعض الآلهة الذين قالوا بأحقية 'حور' في عرش والده[١٢١] لقناعته – كما أكد – بأنه ما زال صغيرًا على القيام بأعباء هذه الوظيفة، فقد ورد عن ذلك:

wn ỉn nb-r-ḏr ḳ(n)dt r Ḥr, ỉw.f ḥr ḏd n.f tw.k ḥwrt m ḥꜥt.k, ḫr tꜣy ỉꜣwt ꜥꜣ.tỉ r.k

'فغضب رب الكل على حور، وقال له: أنت ضعيف الجسد، وهذه الوظيفة كبيرة عليك'.[١٢٢]

ولقد قوبِل موقف 'رع' هذا – الرافض لاعتلاء حور عرش والده – بغضب بعض الآلهة. فقد ورد بالأسطورة عن ذلك:

ꜥḥꜥ-n Ỉn-ḥrt ḳndt m ḥḥw n sp m-mitt tꜣ psḏt r ḏrst m 30 ỉty

'فغضب إن–حرت ملايين المرات وكذلك التاسوع ومجلس الثلاثين'.[١٢٤]

كما أرسلت الإلهة 'نيت' خطابًا إلى التاسوع تحثهم على تسليم حور عرش والده، وإلا كما وُضِعَ على لسانها: [١٢٥] *ỉw.ỉ ḳndt*
'سوف أغضب'.[١٢٦]

- **التقصير في جانب الآلهة**

يُعد عدم الاحتفاء بالإله وإهمال تقديم القرابين له من الأمور التي تستثير غضبه في عقيدة المصري القديم، فقد ورد بتعاليم 'آني' عن ذلك:

ỉrỉ ḥb nṯr.k wḥmm ꜥr tr.f, ḳnd nṯr thỉ tw.f

'احتفل بعيد إلهك، وكرر ذلك كلما حلَّ وقته. إن الإله يغضب جدًّا إذا أُهمل'.[١٢٧]

كما ورد في موضع آخر من ذات التعاليم السابقة:

ỉ nw ỉr(t).k r pꜣy.f sḫrw ḳndt

'لتكن عينك متيقظة لغضبه (أي الإله)'.[١٢٨]

ولهذا حرص المتوفى أن يُقرر بالفصل ١٢٥ من كتاب الموتى أنه 'لم يُغضب إلهًا'.[١٢٩]

- **اقتراف السوء**

هناك ما يؤكد أن اقتراف السوء من الأمور التي كانت تستفز غضب الأسوياء من الناس في مصر القديمة. فقد وُضِعَ على لسان يائس من الحياة – ساءه تضاؤل الإحساس بالسوء من الأمور في فترة الاضطرابات بعصر الانتقال الأول– قوله:

ḏd.ỉ nm mỉn, sḫꜥr s m sp.f bỉn, ssbt.f bw nb (m) ỉw.f ḏw

'لمن أتحدث اليوم؟ إن من يجب أن يغضب المرء بسبب أفعاله السيئة، يضحك الآن الجميع (من) جريرته السيئة'.[١٣٠]

بمعنى أن فعل السوء لم يعد يستثير غضب الناس كما كان منطق الحال قبل ذلك. ولدينا كذلك ما قد يوحي بأن اقتراف السوء يستثير غضب الآلهة، فيجعلها في موقف المناوئ الغاضب لمقترف السوء.

فقد ورد بأحد متلوات نصوص التوابيت:

mk ḏd.tw mdw r N tn ỉn nṯr šptw r.s

'انتبه لقد قيلت كلمة ضد هذه المتوفاة بواسطة إله غاضب منها'.[١٣١]

وهو أمر تكرر ذكره في الفصل الرابع عشر من كتاب الموتى، وفيه يقول المتوفى:

mk ḏd(.w) mdw ỉn nṯr šptw r.ỉ

'انظر! لقد قيل كلام ضدي بواسطة إله غاضب مني'.[١٣٢]

ولابد أن المقصود بالكلمة التي قالها هذا الإله – غير المُسمى – ضد هؤلاء الموتى هو ذكره ما يُسيء لهم، أما الخلاف فيكمن في طبيعة هذه الإساءة، فربما تتمثل في ذكره ما اقترفوه من سوء –كسرده لذنوبهم – وهو ما أثار غضبه عليهم. وربما يكون القصد معكوسًا، بمعنى أن المتوفى أراد أن يُوحي لنا بأن اتخاذ هذا الإله موقفًا عدائيًا منه هو الذي جعله يذكر ما يُسيء إليه على سبيل الكذب والبهتان. فإذا صح ذلك يصبح نعت الإله بالغاضب هنا تعبيرًا عن مشاعر العداء التي توقع المتوفى أن يُصادفها من قِبَل بعض آلهة العالم الآخر. ويكون للعبارة: *nṯr špt.w r.s* المعنى السياقي: 'إله مُعاد لها'. وعلى أي حال فإنه مما يدعم هذا الاتجاه الأخير أن الفصل الرابع عشر من كتاب الموتى أعقب الجملة السابقة مباشرة بجملة:

mḥ ỉsft ḥr.s ḥr-ʿwy nb m3ʿt

'فليغرق البهتان وليسقط أمام إله العدل'[١٣٣]

وهو ما يشير إلى أن الكلام الذي قيل ضد المتوفى هو محض افتراء. إذًا فالمتلوة تتعامل مع درء الغضب الذي توقع المتوفى أن يُصادفه متمثلًا ربما في تلاوة بعض الآلهة لذنوبه عليه سواء أكانت حقيقية أم محض افتراء.

ويُفهم مما سبق أن اقتراف السوء أحد مثيرات الغضب التي اعتقد فيها المصري القديم. وهو أمر تُصدِّق عليه نصيحة 'تحتمس' الثالث لوزيره وقاضيه 'رخ–مي–رع'، فقد قال له:

m ỉrỉ 3dw r s m n.f bỉn, 3d.k ḥr 3dt ḥr.s

'لا تغضب على رجل ليس عليه إثم، ولكن اغضب على من يستحق أن تغضب عليه'.[١٣٤]

فالغضب إذًا انفعال يثيره اقتراف السوء وهو ما أكد عليه الرسَّام 'نب–أمون' – من عهد – رعمسيس الثاني– بلوحة كرَّسها لإلهه 'أمون–رع'، يشكره فيها على استجابته لدعائه من أجل شفاء ابنه الرسام 'نخت–أمون' من مرض ألم به، فقد ورد على لسانه:

ḥr sš ḳd Nḫt-Ỉmn m3ʿ-ḫrw, ỉw.f sḏr(.w) mr(.w) m r-ʿ m mt, ỉw.f b3w n Ỉmn ḥr t3(y).f ỉsft... ḫr wn mty b3k r ỉrt bt3 , ḫr mty nb r ḥtp, bw ỉry p3 nb n W3st hrw ḏr.f ḳndt ỉry ḳnd.f m km n 3t nn spyt

'فيما يختص بالرسام 'نخت–أمون' المُبرأ، إنه يرقد مريضًا في حالة الموت، إنه تحت غضب[١٣٥]

أمون بسبب خطيئته... فبالرغم من أن الخادم (أي:نخت–أمون) كان بالتأكيد مذنبًا، فإن السيد (أي: أمون–رع) بالتأكيد رحيم، فلم يقض سيد طيبة كل اليوم غاضبًا، فغضبه لحظة لا تدوم'.[١٣٦]

فيربط النص هنا بين غضب 'أمون' وخطيئة 'نخت–أمون'، أو حسبما ورد فيه: *iw.f b3w n Ỉmn ḥr t3(y).f isft* 'إنه تحت غضب أمون بسبب خطيئته'، ويُلاحظ هنا ترجمة Kitchen لكلمة: *b3w* 'غضب'، وقد يكون من المناسب كذلك ترجمتها: 'قوة، سيطرة'، ويبدو أنه اعتمد في ترجمتها 'غضب' على سياق الجمل التالية لها، التي أشارت إلى غضب أمون باستخدام ألفاظ صريحة تعبر عن غضبه، وتجعله استجابه لذنوب اقترفها 'نخت–أمون'. كما رد 'نفر–عابو' – من عهد 'رعمسيس' الثاني – كذلك مرضًا ألم به لغضب بعض آلهته عليه فيقول:

[hieroglyphs]

iw.i ḥr irt sp n h3i r dhn(t), iw.s ḥr ir(t) n.i sb3, ... iw.i ḥr ʿš n ṯ3w nn iw n.i .f, iw.i kb(w) n t3 dhn(t) imntt ʿ3t pḥtt n nṯr nb nṯrt nb(t)... iw st m-s3 thi r .s

'لقد ارتكبت خطيئة المعصية[١٣٨] ضد القمة[١٣٩] (أي مرت–سجر) فعاقبتني[١٤٠]... لقد دعوت الهواء فلم يأت لي، لقد عُذِّبت[١٤١] بواسطة قمة الغرب الإلهة القوية، وبواسطة كل إله وكل إلهة ... إنها (أي: مرت – سجر) تطارد من يأثم ضدها'.[١٤٢]

فخطيئة هذا المريض هي التي استثارت غضب إلهته 'مرت – سجر' فقدرت عليه مرضه. ويُلاحظ أن النص لم يُصرِّح بطبيعة الخطيئة التي اقترفها 'نفر–عابو' أو حتى المرض الذي ألم به، فأقعده. إلا أنه يُمكن أن يُفهم من قوله: 'لقد دعوت الهواء، فلم يأت لي'، أنه كان مصابًا بضيق في التنفس.[١٤٣]

وأحيانًا ما يُصرِّح المريض بطبيعة الخطيئة التي أثارت غضب آلهته عليه يعقبها تحديد طبيعة المرض الذي عُوقِب به. فقد اعترف 'نفر–عابو'[١٤٤] أن إلهه 'بتاح' أصابه بالعمى؛ لأنه أقسَمَ كذبًا باسمه، فيقول في هذا الصدد:

[hieroglyphs][١٤٥]

ink s ʿrḳy m ʿḏ3 n Ptḥ ...di.f ptri kkw m hrw ... m3ʿt Ptḥ nb m3ʿt i-r.i, iri.n.f n.i sb3y

'إنني رجل أقسَمَ كذبًا ببتاح ... فجعلني أرى الظلام نهارًا...بتاح سيد الحقيقة كان محقًّا ضدي، (عندما) عاقبني'.[١٤٦]

وهي نفس الخطيئة التي أثارت غضب إله القمر 'جحوتي' على المدعو 'حوي'، فأمرضه، فقد ورد على لسان هذا الأخير بلوحة له:

[hieroglyphs]

ink p3 s ḏd.i w3ḥ m ʿḏ3 n iʿḥ ... s3w.tn r iʿḥ p3 ḥtpy, rḫ(w) ʿn nw

'أنا من أقسم كذبًا بالقمر ... حذار من القمر الرحيم مَنْ بإمكانه طرح هذا (المرض)'.[١٤٨] ويُفهم من جملة 'مَن بإمكانه طرح هذا (المرض)' أن جحوتي هو الذي قَدَّر المرض – المُشار إليه باسم الإشارة هذا – على 'حوي'، وبديهي أن ذلك نتيجة لغضب هذا الإله بسبب القسم باسمه زورًا.

- **تأخر حسم المعارك**

يُفهم من نص لوحة 'بعنخي'– أول ملوك الأسرة الخامسة والعشرين – أن هذا الملك قد استشاط غضبًا لعدم تمكن جيشه من إنهاء إحكام سيطرته على مصر، ومن ثم حسم المعارك لصالحه على وجه السرعة، وهو ما رده إلى تقصير جيشه، فقد ورد بلوحته في هذا السياق:

23 ... 24 ... 27 ... 31 ...[149]

ꜥḥꜥ-n ḥm.f ḫꜥr ḥr.s mi ꜣby, in iw rdit n.sn sp spy m mšꜥ nw tꜣ-mḥw… tm rdit mt.sn r ski pḥ.sn… ꜥḥꜥ-n mšꜥ wn d(y) ḥr kmt sḏm pꜣ ḫꜥr ir(.w) n ḥm.f r.sn… ꜥḥꜥ n ḥm.f pri m ḫꜣꜥ r msdd(w) mšꜥ.f, ḫꜥr.w r.s mi ꜣby, in iw mn.sn ꜥḥꜣt nn wḏf wpw(t).i

'عندئذ غضب جلالته بسبب ذلك كالنمر، لماذا تركوا البقية الباقية من جيش الشمال...فلم يقتلوهم حتى يدمروهم كليةً... فعَلِمَ الجيش الذي كان موجودًا في مصر بغضب جلالته عليهم... عندئذ خرج (جلالته) منطلقًا إلى جنوده المكروهين، غاضبًا لذلك كالنمر، هل سيطيلون هذه المعارك ويعرقلون أموري؟'[150] والحقيقة أن النصح واضح في الربط بين الغضب الملكي وتأخر حسم المعارك.

- **الخروج على الحاكم**

تؤكد بعض النصوص أن عدم احترام الأوامر الملكية من مثيرات الغضب الملكي، خاصة إذا ما تعلقت هذه الأوامر بمخصصات جنائزية اعتقدوا أنها تضمن استمرار طقوس الملك الجنائزية بعد وفاته. ومن ذلك مثلًا تهديد الملك 'أمنحتب' الثالث – في مرسوم له كُتِبَ بالهيراطيقية – كل من يستخدم الخدم والخادمات الذين يزرعون وقفه الجنائزي في أعمال أخرى غير المُخصصين لها بأن: '(أمون) سيسلمهم لغضب الملك الناري في يوم غضبه'.[151]

وهو المثير ذاته الذي أكد 'رعمسيس' الثاني بنص معاهدة السلام المصرية الحيثية أنه يدفعه إلى الغضب، فقد ورد بأحد بنودها:[152]

ir ḳnd <Rꜥ-ms-sw-Mry-Ỉmn> pꜣ ḥḳꜣ ꜥꜣ n Kmt r bꜣkw sꜣ, iw iri.sn ky ṯꜣy r.f, mtw.f šmt r ẖdb.w, iri pꜣ wr ꜥꜣ n Ḫtꜣ irm-ꜥ.f r fḫ pꜣ nty nb iw.w r ḳnd r.w

'إذا غضب رعمسيس مري أمون حاكم مصر العظيم على خدم له، وارتكبوا جريمة أخرى ضده، فاتجه لقتلهم، فإن رئيس خيتا العظيم يجب أن [يعمل] معه؛ ليقضي على أي شخص سيغضبان عليه'.[153]

فغضب رعمسيس الثاني هنا مرده تمرد هؤلاء الخدم وخروجهم عليه، وهو ما أشار إليه بجملة: *iw iri.sn ky ṯꜣy r.f* 'ارتكبوا جريمة أخرى ضده'.

كما يعتبر الاعتداء على المراسيم الملكية من الأسباب التي تثير الغضب الملكي، وخير مثال على ذلك أن 'إورت' بن 'وسركن' الأول – الأسرة الثانية والعشرون– كتب وصية له – ورد نصها على لوحة عثر عليها بمعبد الكرنك – يورِّث فيها ابنه المدعو'خع–إم–واست' ضيعة له، ولقد صاغ هذه الوصية لتبدو صادرة من فم الإله 'أمون–رع'،[154] ومن ثم فقد وضع على لسان هذا الإله قوله:

[١٥٥]

iw ir p3 nty i(w).f mnmn wḏt tn … iw.i r ḫꜥr ḥr-ꜥ r th k3i.i

'بالنسبة لمن يُحرك هذا المرسوم، فإنني سأغضب فورًا ضد من يتخطى تدبيري'.

وقد يكون الغضب هنا أيضًا مرده تدمير هذا المرسوم أو عدم العمل بما ورد به. فقد ورد به في سياق ما قد يكون تفصيلاً لسبب غضب هذا الإله:

iw drp.i sw m iwf n ḥḏ ḏdt.i

'ضربته في لحمه من دمر/ عصا كلماتي'.

- **الخروج على مصر وتهديد أمنها**

يدفع تمرد الشعوب الخاضعة لمصر بانفعال الغضب لدى الملك إلى ذروته، فقد ورد بالسيرة الذاتية لـ'أحمس بن إبانا' – في سياق حديثه عن حرب خاضها الملك 'تحتمس' الأول – لقمع تمرد قام ضده بجنوب مصر – قوله عن الملك:

ḫꜥr in ḥm.f r.s mi 3by

'غضب جلالته بخصوصها (أي بخصوص هذا التمرد) مثل النمر'.[١٥٧]

كما عُد تعرض مصر للاعتداء الخارجي من مثيرات الغضب الملكي، فقد ورد بنص معبد الكرنك الذي يتحدث عن الحرب الليبية التي خاضها 'مرنبتاح' ضد تحالف من قبائل التحنو مع بعض أقوام من شعوب البحر للهجوم على حدود مصر الشمالية الغربية في العام الخامس من حكمه:

is tw ḥm.f ḫꜥrw ḥr.sn mi m3i

'انتبه! غضب جلالته بسببهم مثل الأسد'.[١٥٨]

٢- ردود الفعل السلوكية

أكثرت النصوص المصرية القديمة من الربط بين خصيصة الغضب والملك المُحارب، ويكمن السبب الرئيس – فيما يرى الباحث – في تلك النتيجة الإيجابية التي يؤدي إليها انفعال الغضب كلما اقترن بنشاط الملك العسكري، وأعني بها الانتصار. فقد أثبت علم النفس الحديث أن انفعال الغضب له تأثيره في إحراز الانتصار،[١٥٩] فهو يُحرض على النشاط العدواني،[١٦٠] ويُسهل السلوك، ويطيل من مدى تحمل الفرد ويمكنه من بذل الطاقة لمدة أطول من العادة، أو بذل طاقة كبيرة لمدة قصيرة، مما يمكنه من بذل قوة خارقة تجعل الغاضب لا يهتم بما يشعر به من ألم، إذا أصابه جرح معين، فتتولد لديه مقاومة أكبر ضد إسالة الدماء، ويمكنه أن يُقاوم التعب أكثر.[١٦١]

وربما أدرك المصريون القدماء ذلك، فلاحظوا أن الانتصار يتحقق دومًا كلما اتصف الملك المُحارب بانفعال الغضب. وهو ما دفعهم إلى عقد ملازمة بين الملك وهذا الانفعال كلما خاض الملك غمار المعارك الحربية. ومن ثم يُمكن القول أن التلازم بين انفعال الغضب والانتصار – وفقًا للتجربة – عُدَ مثيرًا لانفعال الغضب. لهذا فلا عجب أن تتعدد الأمثلة التي ربط فيها المصري القديم بين غضب مليكه ونشاطه العسكري

ومن ذلك – مثلاً وليس حصرًا– أنه ورد بالسيرة الذاتية لـ'أحمس بن إبانا' في سياق حديثه عن حرب خاضها الملك 'تحتمس' الأول ضد الجنوب قوله عن الملك: غضب جلالته بخصوصها (أي بخصوص هذا التمرد) مثل النمر.[١٦٢] كما وُصِفَ 'تحتمس' الثالث بأنه:

ḥsy sw m ptr nšnw

'مَنْ يواجه (أي لا يفر) حين القتال غاضبًا'.[١٦٣]

ووُصِفَ كذلك'أمنحتب' الثاني بلوحة عمدا بأنه:

ḫʿr(.w) mi ȝby hb.f pri

'الذي يغضب مثل النمر عندما يصل ميدان المعركة'.[١٦٤]

وهو الانفعال ذاته الذي أُلصِق بـ «تحتمس» الرابع خلال حربه على الجنوب في العام الثامن من حكمه، فقد ورد بنص لوحة كونسو عن ذلك، أنه كان خلال هذه الحرب:

nšnw mi Swtḫ Nwbt

'غاضبًا مثل سوتخ (سيد) نوبت'.[١٦٥]

أما 'سيتي' الأول فقد نُعتَ خلال حربه ضد قادش وأمورو بـ *nšnty* أي الغاضب.[١٦٦] في حين نُعتَ 'رعمسيس' الثاني بـ: *ʿḥȝwty nšnwt* المحارب الغاضب[١٦٧] ووصفته إحدى لوحات تانيس بأنه:

ḥdb ḥr imnty.f, smȝʿ ḥr iȝbty.f mi Swtḫ m ȝt.f n nšni

الذي يدمر بيُمناه، ويذبح بيُسراه مثل سوتخ في ساعة غضبه.[١٦٩]

ويعد النعت السابق مُشابهًا لما وُصِفَ به 'رعمسيس الثالث' خلال نص يتحدث عن الحرب الليبية الثانية، فقد ورد به:

pḥty m sky mi Swtḫ ḫft nšny.f

'قوي التدمير مثل سوتخ عندما يغضب'.[١٧٠]

٣- التوقعات

تُثير التوقعات الشخصية للفرد أحيانًا انفعال الغضب لديه بحكم كونها – كما قدمت – مجموعة من الاحتمالات الذاتية لحوادث ومواقف مستقبلية يتوقع الفرد أن يكتنفها مخاطر تحدق به. وهو تفسير يتوافق مع انفعالات الغضب التي أكدت النصوص الجنائزية أنها ستنتاب المتوفى في العالم الآخر. فلا يوجد تفسير لإسراف هذه النصوص في الإعلان عن غضب المتوفى، إلا في ضوء توقعاته لما سيواجهه من أحداث ومواقف مستقبلية تستوجب إعلان الغضب المُسبق تجاهها.

أضف إلى ذلك أن الغضب وسيلة من الوسائل التي تمكن المتوفى من أن يُعلي من شأنه في مواجهة المخاطر التي يتوقعها من الآلهة والشخصيات الأسطورية التي تعترض طريقه في العالم الآخر بما يوفر له القدرة على اجتياز العقبات التي تواجهه، باعتباره – كما رصد علم النفس الحديث – رد فعل دفاعي على تهديد الأنا *Ego-Threat*، وكونه انفعالاً يُحسن اعتبار الذات ويُزيده، ويقوي الشعور بالسيطرة والضبط.[١٧١] وعلى أي حال فقد أشير إلى هذا النوع من المثيرات بأسلوبين:

الأسلوب الأول: التصريح بانفعال الغضب مع التلميح بنوع التوقعات التي عملت كمثير له. ومن هذه التوقعات:

- **عرقلة مسيرة المتوفى في العالم الآخر**

فقد ورد على لسان المتوفى بأحد متلوات نصوص التوابيت في سياق الحديث عن عبوره البوابة الثانية من بوابات العالم الآخر:

ir(.w).n.i w3t, mk wi ii kwi, ink imy dndd.f

'أُعِد طريق من أجلي، انتبه ! لقد أتيت، أنا مَنْ في غضبه الناري'.[١٧٢]

فلا يُمكن فهم غضب المتوفى هنا إلا في ضوء توقعه لعرقلة عبوره لهذه البوابة، وهو ما مَثَّلَ لديه مُثيرًا مُتوقعًا لهذا الانفعال الذي يحمل في طياته تهديدًا لكل من يمنع اجتيازه لها.

كما مَثَّل مَنْ توقع أنهم سيعملون على إعاقة تقدمه في العالم الآخر ممن وصفهم بـ 'أتباع الآلهة' مثيرًا لانفعال الغضب لديه، فقد وُضِعَ على لسان المتوفى بأحد متلوات نصوص التوابيت قوله:

šmsw nṯrw ḥrtyw n.i ir.i wrt, ink Ḫnsw (sbi.w) ḏnd nb nbw, ink bḫḫw ḥ3tyw, ink mds(.w) imy.ṯn

'يا أتباع الآلهة كونوا بعيدًا مني؛ لأنني عظيم، إنني خونسو (الذي يُخرج) غضب سيد السادة إنني حارق القلوب، أنا الذابح بينكم'.[١٧٣]

فالنص هنا يُوحي بتوقع المتوفى مُعاداة بعض الآلهة له، وهو ما أثار انفعال الغضب لديه مُتقمصًا في ذلك شخصية 'خنسو'؛ ليوحي بدرجة الغضب الشديدة لديه، لما عُرِفَ عن طبيعة هذا الإله الغاضبة، وما يترتب عليها من صفات الفتك المعروفة عنه. والتي أكدت عليها الجملتان الأخيرتان: 'إنني حارق القلوب، أنا الذابح بينكم'. وهذه الصفات ذاتها – المتولدة عن غضب خنسو – هي ما استلهمها كتبة هذه النصوص بغرض إلقاء الخوف في روع كل من يقف حجر عثرة في طريق تقدم المتوفى في العالم الآخر.[١٧٤]

ومما لا يدع مجالًا للشك في أن غضب المتوفى كان يثيره توقعه عرقلة مسيرته في العالم الآخر أنه ورد بالفصل الأول من كتاب الموتى قول المتوفى عن روحه في سياق تمنياته بمرور سالم لروحه في العالم الآخر:

ʿk.f m dn[dn], pri.f m ḥtp m pr Wsir, nn ḫsf.tw.f, nn šnʿ.tw.f

'إنها تدخل غاضبة، وتخرج سعيدة من بيت أوزير، دون أن تُقاوم أو تُعاق'.[١٧٥]

فتصريح المتوفى بغضبه قبل دخول عالم أوزير مرده توقعه إعاقة تقدمه ومسيرته في هذا العالم. أما إعلان سعادته بعد الخروج منه فمرده أمله في ألا يُعاق أو يُرد خلال مسيرته في هذا العالم.

- **قوة الآلهة وسطوتها على المتوفى**

مَثَّلت قوة الآلهة وسطوتها المتوقعة على المتوفى مثيرًا آخر لغضبه، لهذا فقد حرص الكهنة على أن يجعلوا من المتوفى قوة عُليا تسيطر على قوى آلهته، وذلك بأن جعلوا من غضبه عليهم – كرد فعل لسيطرة الآلهة المتوقعة – دلالة على هذه السيطرة، فقد ورد بأحد متلوات نصوص التوابيت:

ḏnḏn.f (r) nṯrw m sḫm.f, iw.f sšm.f ʿnḫ n nṯrw

'يغضب (أي المتوفى) ضد الآلهة بقوته، إنه يتحكم في حياة الآلهة'.[١٧٦]

ويُلاحظ أن إسقاط النص لسبب غضب المتوفى على آلهته، والاكتفاء فقط بالإشارة إلى انفعال الغضب، يؤكد أن المقصود ليس إثبات منطقية هذا الغضب، وإنما بيان السيطرة على الآلهة والتحكم فيهم باعتبار الغضب مظهرًا لهذه السيطرة وبرهانًا عليها. ومما يؤكد ذلك أن الجملة التي تلت الإشارة إلى غضب المتوفى على آلهته، أقرت تحكم المتوفى في هؤلاء الآلهة. أما عن الهدف من وراء إثبات هذه السيطرة للمتوفى على آلهته فهو بلا شك التأكيد على أنه مرهوب الجانب حتى من آلهته، ومن ثم فلن يهددوا مسيرته في العالم الآخر، أو يصيبوه بسوء.

- **عداء البشر للمتوفى**

يبدو أن البشر كانوا كذلك مثيرًا مُتوقعًا لغضب المتوفى، فقد ورد بأحد متلوات نصوص التوابيت:

Ḥr nb m prt.f r pt špt r rmṯ

'حور السيد صعد إلى السماء غاضبًا من الناس'.[١٧٧]

ولابد أن المقصود هنا هو المتوفى، أما موضوع غضبه من الناس فيبدو أن الكهنة في محاولة منهم لوضع سبب يُفسر فراق المتوفى عالم الأحياء، ادّعوا أنه ذات السبب الذي ترك 'رع' من أجله الأحياء، واستقر في مكانه من السماء، إثر عصيان الناس له – كما ورد بأسطورة هلاك البشرية[١٧٨] – وذلك في محاولة لتشبيه المتوفى بـ'رع'. فإذا صح ذلك يُصبح لدينا إشارة مُبكرة لهذه الأسطورة بنصوص التوابيت.

الأسلوب الثاني: إلصاق خصيصة الغضب بالمتوفى دون التلميح بمثير هذا الانفعال من التوقعات:

فأحيانًا ما تشير بعض المتلوات الجنائزية إلى خصيصة الغضب لدى المتوفى دون ذكر لأي من مثيرات هذا الانفعال. فقد وُضِعَ على لسان المتوفى بأحد متلوات نصوص التوابيت قوله:

ḏnd.k(wi) r psḏwt nb(wt)

'أنا أكثر غضبًا من كل التواسيع'.[١٧٩]

كما ورد على لسانه كذلك بمتلوة أخرى:

ink Ḫnsw sbi(.w) ḏnd bḫḫ.w ḥ3tyw

'أنا خونسو الذي يُخرج الغضب حارق القلوب'.[١٨٠]

فالمتوفى هنا يُشبه غضبه بغضب خنسو، وذلك لما لهذا الإله من صفات الحرق والذبح والفتك التي اعتقد فيها المصريون القدماء، كما سبق ذكره. ويستمر إلصاق خصيصة الغضب بالمتوفى في كتاب الموتى كأسلوب للتهديد أيضًا، فقد ورد على لسانه بالفصل التاسع والعشرين منه:

ḥ3ty.i n.i [nn] 3d.n.f, nn d3r(.w) šꜥt im.i, iṯt sw wn.i m ẖt nt it (.i) Gb nt mwt.i Nwt

'إنني أملك قلبي، وعندما يغضب لا يردع أحدًا الخوف مني، ولا يمسكه (حتى ولو) كنت في جسد والد(ي) جب ووالدتي نوت'.[١٨١]

فالمتوفى هنا يُهدد بأنه سيصب جام غضبه على من يغضب عليه حتى ولو كان ميتًا مدفونًا في الأرض – وهو ما أشار إليه بجب – أو في السماء – وهو ما

أشار إليه بنوت – لهذا فكثيرًا ما أشارت النصوص المصرية إلى الرسائل الموجهة للموتى تحثهم على كف أذاهم عن الأحياء.

وليس من المعقول الاعتقاد أن المتوفى كان يغضب بلا سبب، فيرى الباحث أن الإصرار على تأكيد خصيصة الغضب لدى المتوفى تنبع من رغبته في ترهيب من يتوقع أنهم سيسيئون إليه قولًا أو عملًا، أو يُعرقلون مسيرته في العالم الآخر بأي شكل من الأشكال. ومن ثم فإن غضبه هنا يُثيره توقعات الإساءة إليه والإضرار بشخصه.

ويحمل تنكير هذه التوقعات مغزى التأكيد على قدرة المتوفى على تذليل العقبات المتوقعة في عمومها. ليقدم رسالة مؤداها أنه لا يجب الإساءة إليه أو اعتراض طريقه، وإلا أُصيب من يغضب عليه بتوابع غضبه. تلك التوابع التي يؤكد عليها نعته في نصوص التوابيت بـ: *nb dšrw* 'سيد الدم'.[182] وكذلك: *ˁnḫ(.w) m dšrw* 'العائش على الدم'.[183] ومما يُبرهن على علاقة هذا النعت بغضب المتوفى، ما رآه Faulkner من أن المقصود بالدم 'الغضب'.[184]

نتائج الدراسة

١– اتسمت المفردات التي عبرت عن الغضب في اللغة المصرية القديمة بمجموعة من الخصائص منها:

ثراؤها وتنوعها ومنها وفقًا لترتيب قراءتها:

ȝd, bȝw, nsr, nšni/y, nḏnḏ, ḥdn, ḫˁr, sḫm, sḫnd, špt, šnt/šnṯ, ḳnd, khȝ, gns, tȝ, ṯftn, ṯsi, dns, dndn, dšrw, ḏnd.

أ– قد يُضاف إلى بعض المُفردات السابقة إحدى الكلمتين: *ḥȝti / ib* ='قلب' للتعبير عن المعنى: 'غضب، يغضب، غاضب، غضوب، سريع الغضب' ومن ذلك مثلًا وليس حصرًا:

ȝd ib, špt-ib, šnt-ib, tȝ ib, dnd-ib, dndn-ib, dšr-ib, dšr-ḥȝti، *ḏnd ib.*

وكلها تؤكد على استجابة القلب لانفعال الغضب. كما قد تُضاف كلمة *tȝ* إلى كلمة *ḫt* 'جسد' لتكوين التعبير *tȝ-ḫt* الذي يعني معجميًّا: 'ساخن الجسد'، ولكنه يعني سياقيًّا 'سريع الغضب، غضوب'، وهو ما يوحي بأن سخونة الجسد أحد استجابات انفعال الغضب.

ب– يُلاحظ على بعض المفردات التي انتقاها المصري القديم للتعبير عن معنى الغضب أنها تُقدم في الأساس معاني معجمية غير معنى الغضب، إلا أن هذه المعاني هي التي رشحتها للتعبير عن انفعال الغضب؛ لما لها من تدليل على استجابات الغاضب المتنوعة، أو بمعنى آخر لوجود علاقة مُشابهة بين المعنى المعجمي للكلمة وطبيعة استجابة الغاضب. ومن ذلك مثلًا وليس حصرًا: *nsr*='لهب'، *nšni*= 'عاصفة'، *sḫm* 'قوة، مظهر'، *khȝ*= 'عاصفة'، *gns*= 'عنف'، *tȝ*= 'يسخن'، *dns* = 'ثقيل، خطير، مُرهِق'، *dšrw*، *dšrt* = 'أحمر، دم، نار'، *ḏnḏd*= 'نار'.

٢– أشار المصري القديم في نصوصه إلى بعض مثيرات انفعال الغضب لديه، والتي تمثلت –وفقًا لهذه الدراسة – فيما يلي:

أ– الظروف والعوامل الخارجية: والتي يُمكن إجمالها في: انتهاك العرض، الاعتداء

الجسدي، الإساءة الشخصية، الخسارة المُترتبة على الحدث، الاختلاف في الرأي، التقصير في جانب الآلهة، اقتراف السوء، تأخر حسم المعارك، الخروج على الحاكم، وكذلك الخروج على مصر وتعرض أمنها للخطر.

ب- ردود الفعل السلوكية: وتتمثل في التلازم بين الملك المُحارب وانفعال الغضب لديه؛ وذلك لما لهذا الانفعال من نتائج إيجابية تؤدي إلى الانتصار.

ج- توقعات الإساءة والضرر لشخص المتوفى في العالم الآخر: وقد نَحَت النصوص في ذلك اتجاهين:

الأول: التصريح بانفعال الغضب مع التلميح بنوع التوقعات، والتي تمثلت في: عرقلة مسيرة المتوفى في العالم الآخر، وقوة الآلهة وسطوتها المتوقعة عليه، وعداء البشر له.

الثاني: التصريح بانفعال الغضب دون التلميح بمثيراته من التوقعات، ويرى الباحث أن تنكير التوقعات هنا يؤكد قدرة المتوفى على تذليل العقبات المتوقعة في عمومها. أما إعلان المتوفى عن غضبه تجاه هذه المخاطر المتوقعة -سواء صرَّح بها أم لم يُصرِّح- فهو بلا شك يحمل ترهيبًا لمن يتوقع أنهم سيسيئون إليه قولًا أو عملًا، ورسالة في ذات الوقت مضمونها: أنه لا يجب الإساءة إليه أو اعتراض طريقه، وإلا أُصيب من يغضب عليه بتوابع غضبه.

الهوامش

* أستاذ مساعد، كلية الآداب، جامعة دمنهور.

١ يُعرِّف علم النفس الحديث الغضب على أنه استجابة انفعالية عاطفية حادة قصيرة الأمد تتركب من أحاسيس ذاتية تتضمن التوتر والانزعاج والإثارة والغيظ، يتسبب فيها مُثير أو حدث ضاغط، يؤدي إلى رد فعل حاد وعاصف نتيجة تقدير الفرد لخطورة ما تُصيبه. راجع: محمد السيد عبد الرحمن وفوقية حسن عبد الحميد، مقياس الغضب كحالة وسمة (دار قباء، ١٩٩٨)، ٨-١٤، ١١.

٢ من الأحداث الضاغطة التي رصدها علم النفس الحديث للغضب - مثلاً وليس حصرًا: الإحباط-الحرمان- الإهانة- التعدي- العقاب- التهديد-العدوان- القمع- السب- خيبة الأمل- التدخل في شئون المرء- الهجوم الكلامي- تهديد العرض- تهديد الممتلكات... وغيرها. راجع: عبد الرحمن محمد عيسوي، علم النفس الفسيولوجي، دراسة في تفسير السلوك الإنساني، دار المعرفة الجامعية (الإسكندرية، ١٩٨٩)، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٩٤، ١٠٣.

٣ عبد الرحمن محمد عيسوي، علم النفس الفسيولوجي، دراسة في تفسير السلوك الإنساني، ٨١.

٤ محمد السيد عبد الرحمن وفوقية حسن عبد الحميد، مقياس الغضب كحالة وسمة، ١٣.

٥ محمد السيد عبد الرحمن وفوقية حسن عبد الحميد، مقياس الغضب كحالة وسمة، ١١.

٦ التوقعات عملية إدراكية تؤثر في تفسير إثارة الغضب، ويُقصد بها: الاحتمالية الذاتية التي يراها الفرد والخاصة بالحوادث أو المواقف المستقبلية. (راجع: محمد السيد عبد الرحمن وفوقية حسن عبد الحميد، مقياس الغضب كحالة وسمة، ١٢).

٧ *Wb* I, 24: 18.

٨ *CT* IV, 154e; *CT* VI, 408m, q; F*CD*, 7.

٩ *Wb* I, 24.

١٠ *CT* VII, 93a; F*CT* III, 47, Spell 882, note 3.

١١ Pyr. 253b; *Wb* I, 22: 19.

١٢ R.O. Faulkner, 'The Bremner-Rhind Papyrus: III: D. The Book of Overthrowing 'Apep'', *JEA* 23 (1937), 176 (23, 19, 22); 178 (24, 23)

١٣ J. Couyat, P. Montet, *Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques du Ouâdi Hammâmât, MIFAO* 34 (Le Caire, 1913), 82; *CT* IV, 108d; F*CT* I, 239 § 108.

١٤ *Wb* I, 24: 16; F*CD*, 7.

١٥ L.H. Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, I (California, 1982), 144-145; J. Assmann, 'When Justice Fails: Jurisdiction and Imprecation in Ancient

Egypt and the Near' *JEA* 78 (1992), 155; K*RI* II, 13, 6-10; K*RI* III, 654, 11; K*RIT* II, 4; K*RIT* III, 445.

١٦ *Wb* I, 413: 2.

١٧ F*CD*, 77.

١٨ كونغ، السحر والسحرة عند الفراعنة (القاهرة، ١٩٩٩)، ٢٨٥–٢٨٦، ٢٨٨، ٢٩١.

١٩ Pap. Press 12, 2= Z. Žába, *Les maximes de Ptahhotep* (Pargue, 1965), 46, 376; F*CD*, 140.

٢٠ F*CD*, 140.

٢١ R. Grieshummer, 'Feuer', *LÄ* II (Wiesbaden, 1977), 205.

٢٢ *Wb* II, 341:1; *CT* IV, 239c; *CT* VII, 146g; Žába, *Les Maximes de Ptahhotep*, 47, 395; K*RI* II, 121, 7; 198, 10; K*RI* V, 57, 9.

٢٣ E. Budge, The Book of the Dead *'The Chapters of Coming forth by day', The Egyptian Text According to the Theban recension in hieroglyphic edited from Numerous Papyri* (London, 1898), 56, Chapter XVII (71); F*CD*, 140; K*RI* I, 35, 9; Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, II, (California, 1984), 35.

٢٤ *Wb* II, 340: 11.

٢٥ *Wb* II, 341: 2;

محمد عبد الرحمن الشرقاوي، المطر وتأثيره في تاريخ مصر القديمة وحضارتها (الإسكندرية، ٢٠١١)، ٨٢–٨٨.

٢٦ K*RI* II, 319, 13, 14.

٢٧ K*RI* II, 151, 4; K*RIT* II, 29.

وقد يُسقط الكاتب ما يشير إلى النهاية *i/y* من صور كتابة هذه الكلمة سواء أكانت اسمًا أم فعلاً، فعن إسقاط هذه النهاية منها كاسم، راجع:

Urk IV, 1078, 2; *CT* IV, 239c; 240a; *CT* VI, 39j; 300i; 316j; *CT* VII, 84a; 453g 468g; 479b; Pap. Press 12,8= Žába, *Les maximes de Ptahhotep*, 47, 395; É. Chassinat *Le temple d' Edfou, MMAF* 4 (1929), 269, 14.

وعن إسقاطها منها كفعل، راجع:

Cairo Museum Stela no.20538 Verso, 13-14 = K. Sethe, *Ägyptische Lesestücke, Texte des Mittleren Reiches* (Leipzig, 1928), 68 (17-18); *CT* VII, 487c; K*RI* V, 42, 3; 64, 13.

وأحيانًا ما يُهمَل التأكيد على القيمة الصوتية الثالثة في هذه الكلمة أي ـــ لتُكتب هكذا 'يغضب'.

Cairo Museum Stela no. 6301, line 19= *Urk* IV, 1306, 3.

وقد يُكتفى ـــ بالتأكيد على القيمتين الصوتيتين الأولى والثانية لهذا الفعل أي: *nš* دون التأكيد على القيمتين الصوتيتين الثالثة والرابعة أي *ny* فيُكتب: هكذا: *nš(ny)* 'يغضب' (CT VII, 487c) كل ذلك يؤكد أن الرمز الحيواني لسوتخ يُقدم القيمة الصوتية *nšny*.

٢٨ Pap. leningrad 1116 B, line 64= M. Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature, A Book of Readings*, vol. 1: *The Old and Middle Kingdoms* (London, 1973), 143; C. Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes de L'ancienne Égypte* I, *Des pharaons et des hommes, connaissance de l'orient collection UNESCO d'œuvres représentatives* (Paris, 1984), 74.

٢٩ R. Hannig, *Großes Handwörterbuch, Ägyptisch–Deutsch, die Sprache der Pharaonen (2800-950 v.Chr.)*, Kulturgeschichte der Antiken Welt, Band 64, (1. Auflage, 1995) 3. Unveränderte Auflage (Mainz, 2001), 475 (no. 17183).

٣٠ Cairo Museum Stela no. 34001-2= C. Vandersleyen, 'Une têmpete sous le règne d'Amosis', *RdE* 19 (1967), 131, Pl.10 (7).

٣١ Pap. Anast. I, 6, 7; 28, 5; Pap. Moscow 120, (1, 53; 2, 46); =A.H. Gardiner, *Egyptian Hieratic Texts, Transcribed, Translated and Annotated, Series I: Literary Texts of the New Kingdom, Part I, The Papyrus Anastasi I and The Papyrus Koller, together with the Parallel Texts* (Leipzig, 1911), 24, 3; 66, 11; 71, 13; 78,17; Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, II, 152, 153.

٣٢ Pap. Leiden 343;

محمد عبد الرحمن، المطر وتأثيره في تاريخ مصر القديمة وحضارتها، ٩٠.

٣٣ M.G. Legraine, 'Deux stèles trouvées à Karnak en février 1897', *ZÄS* 35 (Leipzig, 1897), 16; *Urk.* IV, 8, 13; *Wb* III, 244: 2; F*CD*, 186; Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, II, 167.

٣٤ Cairo Museum Stela no. 48862= *Urk* III, 14,3; Pap. Bremner-Rhind, 27, 2-4 = Faulkner, 'The Papyrus Bremmer-Rhind', *BiAeg* III (1933), 60; idem, *JEA* 23, 172.

٣٥ *Wb* IV, 238: 3; P. Berlin 3024,110 = Faulkner, 'The Man who was tired of Life', *JEA* 42 (1956), 25, 28.

٣٦ K*RI* V, 61, 6; 83, 2; L.H. Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian* III (California, 1987), 86.

٣٧ F*CD*, 241.

٣٨ *Wb* IV, 244: 19-22; 245: 1.

٣٩ *Wb* IV, 257: 2; Pap. Boulaq 4, (9,10) = É. Suys, 'La sagesse d'Ani: texte, traduction et commentaire', *AnOr* 2 (Rome, 1935), 94.

٤٠ Budge, *The Book of the Dead*, 35, Chapter XIV (5); *CT* V, 337d; *CT* VI, 347a.m.

٤١ *Wb* IV, 453: 11; *CT* V, 151a; *CT* VI, 389t; F*CD*, 265; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 882 (no. 32654).

٤٢ *Urk* I, 217, 8; *Wb* IV, 453: 10.

٤٣ *Wb* IV, 453: 10.

٤٤ *Wb* IV, 454.

٤٥ *Wb* IV, 453: 16; F*CD*, 265.

٤٦ *CT* VI, 46h ; F*CD*, 269.

٤٧ *CT* I, 192f, g; Berlin Papyrus 3033, 12,9 = A.M. Blackman, *The Story of King Kheops and Magicians Transcribed from Papyrus Westcar* (Berlin Papyrus 3033) (1988), 10, 7.

٤٨ Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, III, 156.

٤٩ *Wb* IV, 519: 7; *CT* I, 192f, g; F*CD*, 269; Berlin Papyrus 3033 (12, 9-10)= Blackman, *The Story of King Kheops and Magicians*, 16, 7.

٥٠ *Wb* IV, 519: 8; F*CD*, 269.

٥١ *Wb* V, 56: 16.

٥٢ *Wb* V, 57: 13-14.

٥٣ Pap. Boulaq 4, (3,4) = Suys, La sagesse d'Ani, 14; K*RI* II, 97, 10; K*RI* V, 22, 10; 57, 7.

٥٤ *Urk* IV, 269, 9; Wb V, 56: 16; F*CD*, 280; K*RI* II, 228, 7-8; Berlin Stela no.20377, line 11= K*RI* III, 654, 15.

٥٥ Pap. Anast. I, 3, 2= Gardiner, *Egyptian Hieratic Texts*, 14, 5; BM Stela no. 581= K. Sethe, *Ägyptische Lesestücke, Texte des Mittleren Reiches*, 80, 81; Pap. Berlin 3022 (abbr.B) = A.M., Blackman, *Middle-Egyptian Stories*, Part I, *BiAeg* II (Bruxelles, 1932), 29,6; P. Harris 500. Verso, 6, 10; Pap. Chester Beatty I, recto, 3, (3, 7-8); Pap. Moscow 120, (2, 80) = A.H. Gardiner, *Late-Egyptian Stories* (*BiAeg* I) (Bruxelles, 1932), 5,6; 40, (2, 10-11); 75, 10; Pap. Boulaq 4 (7, 15; 9, 7-8) = Suys, *La sagesse d'Ani*, 72, 92, 93; *CT* I, 21c; 378c; K*RI* II, 97; 197, 5. 15; Berlin Stela no.20377, line 11= K*RI* III, 654, 15; M. Lichtheim, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom. A Study and an Anthology* (Freiburg, 1988), 110.

قد لا تُثبت بصورة الكتابة العلامتان: ، كما في صورة الكتابة: ḳ(nd)t.

Pap. Chester Beatty I, recto, 3, 7-8= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 40, 10-11.

٥٦ *Wb* IV, 306: 8-9; F*CD*, 250; K*RI* V, 32, 11; 98, 1; Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, III, 103.

٥٧ محمد عبد الرحمن، المطر وتأثيره في تاريخ مصر القديمة وحضارتها، ٥٣٤.

٥٨ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 958 (no. 35407).

٥٩ Budge, *The Book of the Dead*, 360, Chapter CXLVII (V, 5-6); A.M. Blackman, H.W. Fairman, 'The Myth of Horus at Edfu: II. C. The Triumph of Horus over His Enemies a Sacred Drama (Concluded)', *JEA* 30 (1944), 19; F*CD*, 287; K*RI* II, 319, 11-12.

٦٠ *Wb* V, 136.

٦١ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 958 (n bo.35407).

٦٢ Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian* IV, 60; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 972 (no. 35888).

٦٣ *Wb* V, 177: 5; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, (no. 35889).

٦٤ *Wb* V, 229: 1; F*CD*, 293; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 985 (nos. 36375-7).

٦٥ والس بدج، يرت إم هرو كتاب الموتى الفرعوني (عن بردية آني بالمتحف البريطاني)، ترجمة: فيليب عطية (القاهرة، ٢٠٠٠)، ١١٩- ١٢٠؛ محسن لطفي السيد، سفر الخروج في النهار (المشهور باسم) كتاب الموتى للمصريين القدماء (القاهرة، ٢٠٠٤)، ٤٤٢، ٤٤٧.

٦٦ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 985 (no. 36379)

٦٧ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 985 (no. 36380)

٦٨ *Pyr* II, 1553a; Faulkner, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts* (Oxford, 1969), 235 § 1553.

٦٩ Pap. Berlin 3022 (abbr.B) = Blackman, *Middle-Egyptian Stories*, Part I, 29, 6; F*CD*, 308; R. Koch,

'Die Erzählung des Sinuhe', *BiAeg* XVII (Bruxelles, 1990), 53 (13).

٧٠ Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, IV, 138.

٧١ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1055 (no. 39074).

٧٢ F*CD*, 314; Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, IV, 137.

٧٣ Budge, *The Book of the Dead*, 21, Chapter IB (40); T.C. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day. Ideas of the Ancient Egyptians concerning the Hereafter as Expressed in their own Terms.* (Chicago, 1974), 6, Spell I; *Wb* V, 470; Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, IV, 138; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1055 (nos.39089, 39090).

٧٤ *CT* I, 50c; F*CD*, 314; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1055 (nos.39085, 39089).

٧٥ *Wb* V, 472: 2-3; Hannig, *Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1055 (39090)

٧٦ *CT* I, 188d; F*CD*, 323.

٧٧ *CT* I, 50c; F*CD*, 323.

٧٨ *CT* I, 50c.

٧٩ *CT* I, 21c; 378c; 379c; 382b; 383b; *CT* VI, 240r; F*CD*, 316; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1059 (no. 39237).

٨٠ *CT* I, 382b.

٨١ *Wb* V, 492: 8; *CT* I, 383b; F*CD*, 316.

٨٢ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1059 (no.39236).

٨٣ *Wb* V, 490: 4; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1059 (no. 39247).

٨٤ *Wb* V, 490: 6; G. Lefebvre, 'Rouge et nuances voisines', *JEA* 35 (1949), 72; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1059 (no. 39246).

٨٥ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1059 (no. 49293).

٨٦ *Wb* V, 490: 6; Lefebvre, *JEA* 35, 72; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1059 (no. 39246).

٨٧ F*CD*, 316.

٨٨ Lefebvre, *JEA* 35, 72.

٨٩ *Pyr* I, 63b; *Pyr* II, 1463a, 1501b, 1504b, 1509b, 2072d, 2073c; BM Stela no. 581= Sethe, *Ägyptische Lesestücke, Texte des Mittleren Reiches*, 80, 17; *CT* I, 326a; *CT* IV, 65j, 66m; VII, 217c.

٩٠ *Pyr* I, 631b; *CT* I, 50c; 320c; *Wb* V, 579: 1-7; F*CD*, 323; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1083 (no. 40087).

لاحظ كذلك الفعل: (CT II, 50b) ولا شك أنه صورة كتابية للفعل *ḏnd*، إلا أن الكاتب قدم العلامة: على العلامة: في صورة الكتابة فقط، وليس في النطق. (F*CT* I, Spell 84, note 5)

٩١ *Wb* V, 470; Žába, *Les Maximes de Ptahhotep*, 47,389; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1055 (no. 40087).

٩٢ *CT* I, 188d.

٩٣ *CT* I, 326a; *CT* VII, 126a; 217g.

٩٤ *CT* IV, 328g.

٩٥ F*CT* I, 271, Spell 336 , note 13

٩٦ Grieshummer, *LÄ* II, 205; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1084 (40096).

٩٧ *Wb* V, 472: 2-3; Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1055 (39090).

٩٨ Hannig, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch*, 1083 (no.40088).

٩٩ BM Stela no. 581= Sethe, *Ägyptische Lesestücke, Texte des Mittleren Reiches*, 80, 17-18.

١٠٠ ترجمت Lichtheim هذه الجملة: 'إنني المتحدث في مواقف النزاع، إنني من يعرف أي كلمة تسبب الغضب'.

Lichtheim, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom*, 110.

ولكن ما ترجمته بـ 'مواقف النزاع' وهو *swt-ḏnd* يعني 'حالات الغضب'. كما أن جملة: *rḫ.w ṯs n ḳndt ḥr.s* لا يوجد بها ما يُترجم 'كلمة'. أضف إلى ذلك أن جملة: *ṯs.n ḳndt* تعني 'يثور الغضب' وهي مفعول به للجملة الأولى *rḫ.i*.

١٠١ Lichtheim, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom*,111 note 1.

١٠٢ *CT* II, 49e; 50a-c; F*CT* I, 49-50.

١٠٣ Pap.d' Orbiney 5,4-5= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 14,11.

١٠٤ W.K. Simpson, *The Literature of Ancient Egypt, An Anthology of Stories, Instructions and Poetry* (New Haven, 1973), 97.

١٠٥ A. Erman, *The Ancient Egyptian A Sourcebook of their Writings* (New York, 1978), 153.

١٠٦ H. Te Velde, *Seth, God of Confusion, A Study of his Role in Egyptian Mythology and Religion, ProbÄg herausgegeben von Wolfgang Helck* 6 (Leiden, 1977), 43, 44; M. Broze, *Les aventures d'Horus et Seth dans le papyrus Chester Beatty I, Mythe et roman en Égypte ancienne, OLA* 76 (Leuven, 1997), 93, 94.

١٠٧ Pap. Chester Beatty I, recto, 12, 12= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 54, 6.

١٠٨ Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, II, 220.

١٠٩ *CT* IV, 236a; 239a-d; F*CT*, I, 263, Spell 335 §§ 239-242.

يُلاحظ أن النص يُوحِّد هنا بين عين 'حور' وعين 'رع' اليمنى، فنقرأ بعد الجملة السابقة: 'ما هي العين المقدسة في وقت غضبها؟ مَنْ نزع الشعر منها؟ إنها عين رع اليمنى، عندما كانت غاضبة'. ولقد تكرر ذات المعنى بكتاب الموتى موحدًا كذلك بين عين 'حور' وعين 'رع' اليمنى.

Budge, *The Book of the Dead*, 56, chapter XVII (69-71);

محسن لطفي السيد، سفر الخروج في النهار (المشهور باسم) كتاب الموتى للمصريين القدماء، ١٢٤، لوحة ٨ ، السطران الخامس والثلاثون والسادس والثلاثون.

١١٠ وذلك بمقبرته بالجيزة التي تحمل رقم G 2381 (PM III2, 289-291).

١١١ *Urk* I, 217, 8; D. Dunham, 'The Biographical Inscriptions of Nekhebu in Boston and Cairo', *JEA* 24 (London, 1938) , 5; Lichtheim, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom*,13.

١١٢ وردت بمقبرته بمير التي تحمل رقم D2 (PM IV, 254-255).

١١٣ *Urk* I, 222, 13; Lichtheim, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom*,19.

١١٤ *CT* V, 337b-d; F*CT* II, 91, Spell 464, note 6.

١١٥ كان موقف تاسوع الآلهة مُتأرجحًا بين هذا وذاك قبل الإجماع على أحقية حور للعرش.

١١٦ Pap. Chester Beatty I, recto, 4,13; 5,1= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 42,13-14

١١٧ Lichtheim, *AncientEgyptian Literature*, II, 216.

١١٨ Pap. Chester Beatty I, recto, 3,8-9= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 40,12-13

١١٩ Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, II, 216.

١٢٠ Pap. Chester Beatty I, recto, 8, 5= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 47, 13; Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, II, 218.

١٢١ Pap. Chester Beatty I, Recto (1, 9;1,1,12)= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 38, 2,8.

١٢٢ Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, II, 2216.

١٢٣ Pap. Chester Beatty I, recto, 3,8-9= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 40,12-13

١٢٤ Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, II, 216.

١٢٥ Pap. Chester Beatty I, recto, 3,3= Gardiner, *Late-Egyptian Stories*, 40, 2-3.

١٢٦ Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, vol.II, 215.

١٢٧ Pap. Boulaq 4= Suys, *La sagesse d'Ani*, 14-15; Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes de L'ancienne Égypte*, I, 251.

ولهذا كان المتوفى حريصًا أن يُعلن أنه كان إيجابيًا تجاه الإله، فلم يُهمل تقديم القرابين له، فقد وُضِع على لسان المتوفى بالفصل ١٢٥ من كتاب الموتى قوله: 'لم أقلل من كمية القرابين الغذائية في المعابد... لم أنس أيام تقديم قرابين اللحم'. پول بارجيه، كتاب الموتى للمصريين القدماء، ترجمة: زكية طبوزادة (القاهرة، بدون تاريخ)، ١٣٦-١٣٧.

١٢٨ Pap. Boulaq 4 (7,14-15) = Suys, *La sagesse d'Ani*, 72-73; Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes de L'ancienne Égypte*, I, 256.

١٢٩ والس بدج، پرت إم هرو كتاب الموتى الفرعوني،١٢٧.

١٣٠ P. Berlin 3024,109-111 = Faulkner, *JEA* 42, 28, 38 notes 92,93.

١٣١ *CT* VI, 347j.

١٣٢ Budge, *The Book of the Dead*, 34, Chapter XIV (2); Allen, *The Book of the Dead*, 11-12, Spell 14.

١٣٣ Budge, *The Book of the Dead*, 34, Chapter XIV (2-3); Allen, *The Book of the Dead*, 12, Spell 14.

١٣٤ *BAR* II, 269 §668; *Urk* IV, 1091, 2-3; Faulkner, 'The Installation of the Vizier', *JEA* 41 (1955), 22, fig.2

١٣٥ راجع بهذا البحث كلمة *b3w* بمعنى 'غضب' رقم: (١-٢) من المفردات الدالة على الغضب.

١٣٦ Berlin Stela no. 20377, lines 8,10-11 = B. Gunn, 'The Religion of the Poor in Ancient Egypt', *JEA* 3 (1916), 84-85; C.J. Bleeker, 'Guilt and Purification in Ancient Egypt', *Numen* 13, Fasc. 2 (1966), 83; K*RI* III, 654, 10-11, 13-15; 655, 1; K*RIT* III, 445.

١٣٧ Turin Stela no. 50058, lines 3-4, 6, 11 = K*RI* III, 772, 14-16; 773, 1,2,4.

١٣٨ تعني *hꜣi* حرفيًا: 'يسقط، ينهار، يتراجع'.

Lesko, *A Dictionary of Late Egyptian*, II, 76-77.

وربما لهذا ترجمها Kitchen 'معصية' لما في معنى السقوط والتردي من إشارة إلى المعصية.

١٣٩ نعت *dhnt* 'القمة' المقصود به هنا الإلهة 'مرت–سجر' التي أخذت شكل ثعبان، وسكنت قمة تل بجبانة طيبة الغربية ربما شيخ عبد القرنة كما يعتقد البعض. كما كان أيضًا نعتًا لـ'إيزة'.

Gunn, *JEA* 3, 86

١٤٠ ترجم Kitchen هذه الجملة 'فأدبتني' وهو معنى يتوافق مع ما يُقدمه الفعل *sbꜣ* من معاني التعليم والتهذيب.

K*RIT* III, 518.

١٤١ ترجم Kitchen جملة: *ỉw.ỉ ḳb* 'أذللت نفسي أمام...'

K*RIT* III, 518.

١٤٢ Gunn, *JEA* 3, 86; Bleeker, *Numen* 13, Fasc. 2, 83; K*RIT* III, 518.

١٤٣ .Gunn, *JEA* 3, 87

١٤٤ عمل هذا الرجل *sḏm-ʿš m st mꜣʿt* 'خادمًا في مكان الصدق'. أي الجبانة الملكية بطيبة الغربية. وربما هو الرجل نفسه صاحب لوحة متحف تورين رقم ٥٠٠٥٨. راجع: PM I, 728.

١٤٥ BM Stela no. 589 = K*RI* III, 771, 16; 772, 7.

١٤٦ Gunn, *JEA* 3, 88-89; K*RIT* III, 517-518.

١٤٧ K*RI* III, 795, 5,7.

١٤٨ Gunn, *JEA* 3, 89; K*RIT* III, 532.

١٤٩ Cairo Museum Stela no.48862= *Urk* III, 14, 3-4, 6; 15, 8; 17, 2-4.

١٥٠ Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*, I,128-129.

١٥١ B*AR* II, 378 § 925.

١٥٢ K*RI* II, 228, 7-8.

١٥٣ سليم حسن، مصر القديمة، الجزء السادس (القاهرة، ١٩٩٢)، ٢٩٢؛ K*RIT* II, 82

١٥٤. بثينة إبراهيم، تطور العقائد الدينية من خلال لوحات النذور والهبات في مصر القديمة من الأسرة الواحدة والعشرين وحتى السادسة والعشرين (رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٦)، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٤، شكل ٢٥.

١٥٥ Legraine, *ZÄS* 35, 15, 16.

١٥٦ Legraine, *ZÄS* 35, 16.

١٥٧ B*AR* II, 34 § 80; *Urk* IV, 8,13.

١٥٨ B*AR* III, 243 § 580; K*RI* IV, 4, 4.

١٥٩ عبد الرحمن محمد عيسوي، علم النفس الفسيولوجي، دراسة في تفسير السلوك الإنساني، ٨١.

١٦٠ محمد السيد عبد الرحمن وفوقية حسن عبد الحميد، مقياس الغضب كحالة وسمة، ١٤.

١٦١ عبد الرحمن محمد عيسوي، علم النفس الفسيولوجي، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٩٤، ١٠٣.

أثبت العلم الحديث أنه في حالة الغضب الشديد فإن لُب الغدة الأدرينالية الذي يقع في نهاية الجانب العلوي من كل كلية، يفرز الأدرينالين في الدم. هذا الإفراز يصل إلى الكبد، وعندما يصله يجعل السكر ينساب إلى الأوعية الدموية، وبذلك يُساعد الدم على بذل طاقة أزيد، أو أن يُقاوم التعب أكثر. أضف إلى ذلك سرعة دقات القلب وزيادة في ضغط الدم، وتجلطه أو تكتله أو تجمده بسرعة. واتساع الممرات الهوائية الموصلة للرئتين، مثل هذه التغيرات تعد الجسم للقيام بالنشاط البدائي أو لمواجهة الظروف الطارئة. ولذلك نلاحظ حدوث قوة أكبر لدى الكائن الإنساني، وقدرة أعظم على الاحتمال، وسرعة في إخراج العادم عن طريق سرعة التنفس، وعن طريق الدورة القوية للدم. راجع: عبد الرحمن محمد عيسوي، علم النفس الفسيولوجي، ٨٤، ١٠٣.

١٦٢ B*AR* II, 34 § 80; *Urk* IV, 8,13.

راجع عن النص الهيروغليفي رقم: (٢–١–١٠) بهذا البحث.

١٦٣ Boston Stela MFA 23.733, line 3= *Urk* IV, 1229, 6; B. Cumming, *Egyptian Historical Records of the Later Eighteenth Dynasty*, Fasc.I (Warminster, 1982), 2.

١٦٤ Amada Stela line 3= *BAR* II, 310 §792; *Urk* IV, 1290, 7; Cumming, *Egyptian Historical Records of the Later Eighteenth Dynasty*, Fasc.I, 26.

١٦٥ Konosso Stela lines 17 = *BAR* II, 329 § 828; *Urk* IV, 1547, 7; B. Cumming, *Egyptian Historical Records of the Later Eighteenth Dynasty*, Fasc.3 (Warminster, 1984), 252.

١٦٦ K*RI* I, 24, 10; K*RIT* I, 19.

١٦٧ K*RI* II, 320, 5; K*RIT* II, 159.

١٦٨ B*AR* III, 209 § 489; K*RI* II, 289, 6.

١٦٩ BAR III, 209 § 489; KRIT II, 118.

راجع كذلك : BAR III, 147 § 326

١٧٠ BAR IV, 60, § 103; KRI V, 57, 9.

راجع أيضًا عن تشبيه غضب 'رعمسيس' الثالث بغضب 'سوتخ'.

BAR IV, 29 § 52; 43 § 73.

١٧١ محمد السيد عبد الرحمن وفوقية حسن عبد الحميد، مقياس الغضب كحالة وسمة، ١٤.

١٧٢ *CT* IV, 328f-g.

١٧٣ *CT* IV, 66l-o.

لاحظ أن *nb* بعد *bḫḫw* زائدة.

F*CT* I, Spell 310 note 9.

١٧٤ مما يؤكد على شراسة 'خنسو' التي جعلت المتوفى يتوحد به، أنه وُضِعَ على لسان المتوفى بأحد متلوات نصوص التوابيت قوله:

ḫʿy m Ḫnsw ʿnḫ(.w) m ḥ3tyw سأظهر كخونسو الذي يعيش على القلوب.

CT IV, 67r.

١٧٥ Budge, *The Book of the Dead*, 21 Chapter I (40-44); Allen, *The Book of the Dead*, 6, Spell 1.

١٧٦ *CT* I,50c, 51a; F*CT* I, 50.

١٧٧ *CT* V, 150c; 151a.

١٧٨ D. De Buck, *Egyptian Readingbook, Excercises and Middle Egyptian Texts*, vol.I (Leyden, 1948), 123-126; C. Maystre, 'Le livre de la vache du ciel dans les tombeaux de la Vallée des Rois', *BIFAO* 40 (1971), 53-115; Lichtheim, *Ancient Egyprian Literature*, I, 198-199.

١٧٩ *CT* I, 320c; 326a.

١٨٠ *CT* IV, 65j؛ وعن إشارات أخرى صريحة لغضب المتوفى راجع:

CT IV, 108d; *CT* VI, 398t,u; *CT* VII, 146g.

١٨١ Budge, *The Book of the Dead*, 94, Chapter XXIX A (5-6);Allen, *The Book of the Dead*, 39, Spell 29 A.

١٨٢ *CT* VI, 193b,d-e; Faulkner, *The Ancient Egyptian Coffin Texts*, II, 182, Spell 577, § 193.

١٨٣ *CT* VI, 202h; F*CT*, II, 186-187, Spell 585, §§201,202.

١٨٤ F*CT*, II, 182, Spell 577, note 3.

ظهور شعار بني نصر على مقابض الأبواب بمسجد أحمد سالم الشهير بالصيني بالإسكندرية

The Appearance of Nasrid Motto on the Doorknobs of Ahmad Salem's Mosque, Known as Elsainy in Alexandria

إسلام عاصم عبد الكريم*

Abstract

The unique appearance of Nasrid motto "Lâ ghâlib ilâ Allâh" (there is no victor other than god) on the doorknobs in Ahmad Salem Mosque, which was built in 1930, by Italian architects and designers, reflects the influence of the Andalusian art on the Islamic buildings. Many reasons could explain this influence, as the historical and religious relationship between Andalusia and Alexandria, by a lot of immigrants who came to the city and became the most famous Imams in the city. Moreover, the Italian architects and designers who were managing the largest part of the construction business in Alexandria, in the first decade of twentieth century, their studies of the Islamic Art in their country before they move to Egypt, concentrated on the Andalusian art, due to that their work in the Islamic religious buildings was influenced by the Andalusian art.

Through a concentrated study in the meaning of the motto, and relating it to the conditions of constructing Ahmad Salem Mosque, and taking into consideration the remaining inscriptions in the Mosque, it becomes clear that one of the main reasons of inscribing the Nasrid motto was a reflection of Ahmad Salem's status after building the Mosque, showing and telling everyone that God helps everyone with good intent, and He helped me in constructing this Mosque. This means that this motto was not just copied words and art from Alhambra Palace, in Turkey; but it was selected intentionally by the owner and the designer of the Mosque.



(لوحة ١) شعار بني النصر بخط الثلث الأندلسي بقاعة المقرنصات بقصور الحمراء.
عن: محمد عبد المنعم الجمل، قصور الحمراء (الإسكندرية، ٢٠٠٤)، ٣٤٧.



(لوحة ٢) شعار بني النصر بخط الثلث الأندلسي بالقاعة المذهبة بقصور الحمراء.
عن: محمد عبد المنعم الجمل، قصور الحمراء، ٢٦٧.

إن تاريخ مدينة الإسكندرية بوصفها ميناء مصر الأول على مر العصور، جعل منها حلقة الوصل بين مصر وبين كل بلدان البحر المتوسط، ففضلًا عن كونها مركزًا تجاريًا هامًا، كانت مركزًا للحجاج المغاربة والأندلسيين، ومحطة هامة لطلبة العلم الشرعي حيث اشتهر علماؤها المالكية مثل الطرطوشي[١] وغيره، كذلك اشتهرت المدينة بأقطاب الصوفية نظرًا لنزوح العديد من أهل الأندلس والمغرب إليها خاصة بعد استقرار أبو العباس المرسي[٢] بها، كل ذلك جعل نزوح المغاربة والأندلسيين إلى المدينة واستقرارهم فيها يزيد من المزج الحضاري الذي عاشت فيه المدينة حتى الحرب العالمية الثانية، وجعلهم جزءًا لا يتجزأ من تاريخ المدينة العريق.

وكما كان للأندلس تأثير في المجتمع الديني والثقافي في الإسكندرية في العصور الوسطى، امتد هذا التأثير إلى العصر الحديث، فنجد التأثيرات الأندلسية في العمارة والفنون الإسلامية في العصر الحديث بالإسكندرية في العديد من المساجد؛ وخير مثال لها في مسجد أبو العباس المرسي بصفته أندلسي الأصل فجاء التأثير على مسجده الذي يحتوي ضريحه بالإسكندرية –الذي افتتح عام ١٩٤٥م– في العمارة والكتابات والزخارف.

إلا أن ظهور شعار بني نصر (ولا غالب إلا الله) على مقابض أبواب مسجد أحمد سالم الشهير بالصيني بالإسكندرية – والمنشأ عام ١٩٣٠م – هي سابقة فريدة ونادرة لم نجد لها مثيلاً في الفنون الإسلامية في الإسكندرية حتى الآن، لابد أن يكون لها تفسير خاصة وأن الكتابات في هذا المسجد لها مدلول خاص بظروف إنشاء هذا المسجد، لذا يجب فهم ماهية ومضمون شعار بني نصر، وتحليل الشعار وكيفية كتابته وبربط ذلك بظروف إنشاء المسجد يمكن إيجاد تفسير لظهوره.

أولاً: ماهية شعار بني نصر (ولا غالب إلا الله)

كان لقب أول ملوك بني نصر[٣] محمد بن نصر بن الأحمر(٦٢٩–٦٧١هـ/١٢٣٢–١٢٧٣م) هو 'الغالب بالله'، كما أن علامته على الرسائل والوثائق كانت (ولا غالب إلا الله)، ومن هنا أصبحت تلك العبارة هي شعار بني نصر الذي يمتد على جدران قصورهم (لوحة ١، ٢)،



(لوحة ٣) شعار بني نصر على مقبض باب الإمام بمسجد أحمد سالم الشهير بالصيني.



(لوحة ٤) شعار بني نصر على مقبض باب المخزن بمسجد أحمد سالم الشهير بالصيني.

وعلى التحف التي تعود إلى عصرهم، واجتهد الباحثون في تفسير تلك العبارة وارتباطها بحال الأندلس التي كان يرثى لها بعدما انحسرت دولة الاسلام في الأندلس إلى أقصى الجنوب ولم تعد تضم من القواعد الكبرى سوى غرناطة ومالقة والمرية، فنظر البعض إلى ذلك الشعار على أنه يعبر عن الخطر الجاثم على بلادهم وإحساسهم بقرب سقوط مدينتهم فهم بهذا الشعار يعظمون الله تعالى ويقرون بالغلبة والقدرة له وحده سبحانه وتعالى، في حين يفسر آخرون الشعار على أنه يشهد على عمق إيمان المرء الواقع في أسر الزمن و ليشهد مع الإنسان حتى في ضرائه على غلبة الواحد القهار.[٤]

ويرى الباحث أن هذا الشعار مستوحى من الآية الكريمة (وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ لامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَى أَن يَنفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ)،[٥] حيث إنه بالرغم من كل المآسي والصعوبات والمخاطر التي مر بها يوسف عليه السلام إلا أن الله هو الغالب وهو من نصره في النهاية ومكن له في الأرض وأخضع إليه إخوته الذين ظلموه من قبل، وإذا ما قارنا بين حال يوسف عليه السلام وحال محمد ابن الأحمر والممالك الأندلسية نجد أن هناك تشابهًا في المآسي والمخاطر لذا فهو اتخذ لقبه وشعار ملكه (ولا غالب إلا الله) ليؤكد أن الله سينصره في نهاية الأمر كما نصر يوسف عليه السلام.

ثانيًا: شعار بني نصر بمسجد أحمد سالم

ظهر شعار بني نصر (ولا غالب إلا الله) بمسجد أحمد سالم الشهير بالصيني في حي الرمل بمدينة الإسكندرية، وأنشأ هذا المسجد تاجر الزجاج والصيني أحمد سالم عام ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م، وظهر الشعار على مقابض الأبواب النحاسية داخل المسجد، حيث يوجد داخل المسجد ثلاثة أبواب باب حجرة الإمام وباب حجرة المخزن والباب المؤدي إلى الميضأة والضريح.

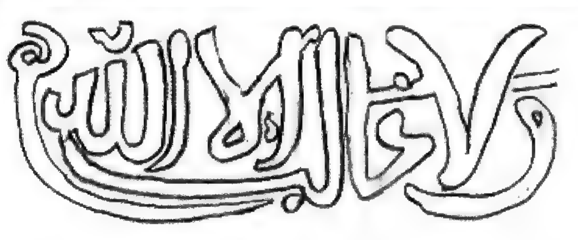
وظهر الشعار أعلى فتحة المفتاح بمقابض تلك الأبواب وكذلك على الحلية التي تواجه المقبض على مصارع الباب الثاني في باب حجرة الإمام (لوحتا ٣، ٤)، ونفذ الشعار بخط الثلث الأندلسي في إطار مستطيل (لوحة ٥) يتشابه ويكاد يتطابق مع أسلوب تنفيذه على جدران قصور الحمراء بالأندلس (لوحة ٦) خاصة التي بقاعة السفراء.

ثالثًا: تحليل شعار بني نصر بمسجد أحمد سالم في ضوء ظهوره في قصور الحمراء (لوحتا ٥، ٦)

بتحليل الشعار نجد أنه يتماثل تقريبًا في تنفيذه مع ما يوجد على جدران قصور الحمراء، إذ نجد أن حرف الألف مُثل مفردًا في لفظ الجلالة 'الله' و'إلا'، ومثل مركبًا بصورته المطلقة في كلمة 'غالب' حيث يتخذ صورة صاعدة إلى أعلى في شكله المطلق متناسقًا مع باقي حروف الشعار، أما حرف الباء فجاء مركبًا متطرفًا في كلمة 'غالب' حيث يتخذ الصورة المبسوطة، ويتمثل حرف الغين مبتدئًا في كلمة 'غالب' ويظهر فيها على شكل قوس ينفتح جهة اليمين ويرتكز على قاعدة أفقية تميل إلى أسفل لتلتقي مع حرف الألف وتعلوه النقطة، وحرف اللام ظهر في كلمة 'غالب' مركبًا مبتدئًا بصورته المطلقة الصاعدة وينتهي من أسفل بانحناء مقعر جهة اليسار ليلتقي مع حرف الباء، وارتبط الحرف في تلك الكلمة مع حرف الألف في تناسق حيث تنحني نهايته العلوية ناحية اليسار في حين تنحني نهاية حرف الألف العلوية إلى اليمين، في حين يتخذ الحرف نفس صورته الصاعدة في لفظ الجلالة 'الله'، وأتى حرف الواو مفردًا بصورته المبسوطة في بداية الشعار، أما حرف اللام ألف فظهر مفردًا في صورتين، الأولى في 'ولاغالب' وظهر بصورته المرشوقة، والثانية في 'إلا الله' وظهر بصورته المحققة الموقوفة،[٦] إلا أن حرف الهاء جاء مركبًا متطرفًا بصورته المردوفة في لفظ الجلالة 'الله' إلا أن الهاء غير مغلقة، كما ظهرت الهمزة بين حرف الألف واللام ألف في كلمة 'إلا الله' كما ظهرت في الشعار على جدران قاعة السفراء بقصور الحمراء (لوحة رقم ٥).

وينتهي الشعار بشكل يتخذ صورة 'تع' كما قرأه العديد من الباحثين، ولم يتوصل الباحثون إلى تفسير معناه أو الهدف من نقشه، ويرجح الباحث ما ذهب اليه محمد عبد المنعم الجمل إلى أن تلك الحروف تعني نهاية



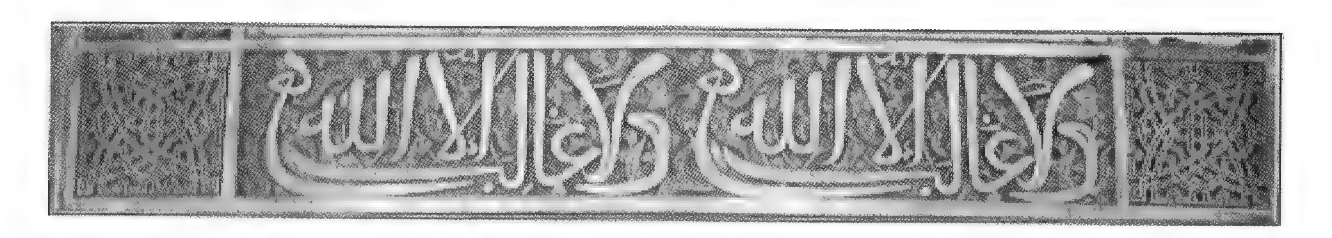


(لوحة ٥) تفصيل من مقبض باب حجرة الإمام ويظهر شعار بني نصر في إطار مستطيل.

العبارة أو البيت الشعري وقد استخدمه كتاب العلامة منذ عصر الموحدين،[٧] إلا أن الباحث يرى أن الشكل الذي ينتهي به الشعار هو حرف الهاء الملفوفة في صورة مفرده مع امتداده إلى أسفل مع انحنائه لليمين ليتناسق وباقي الحروف والإطار العام للشعار.

رابعًا: ظروف إنشاء مسجد أحمد سالم

يعد هذا المسجد من أجمل مساجد الإسكندرية التي بنيت في النصف الأول من القرن العشرين، ويظهر من عمارته وزخارفه مدى الإنفاق الذي قام به صاحبه – تاجر الزجاج والصيني[٨] أحمد سالم – الذي لم يبخل عليه بأي شيء – خاصة وأنه مدفون فيه، ولعل إنشاء هذا المسجد جاء بدافع إثبات الذات وإثبات أن الله على كل شيء قدير، حيث إن أحمد سالم كان صديقًا لشعبان أبو شبانه الذي أسس سوق باكوس الحالي في الإسكندرية وله في منتصف السوق مسجد بناه لنفسه. ويروي الكثيرون ومنهم وكيل جمعية مسجد أبو شبانه وكبار السن بمسجد أحمد سالم، أنه عندما أتى أحمد سالم ليهنئ أبو شبانه بإنشاء مسجده عتب عليه سوء تنظيم المسجد



(لوحة ٦) شعار بني نصر بقاعة السفراء بقصور الحمراء وتظهر الهمزة بين حرفي الألف واللام ألف في (إلا)

الداخلي ومكان الميضأة والمراحيض، فما كان من أبو شبانة إلا أن استهزأ منه متحديًا إياه أن ينشئ مسجدًا مثله وقال له 'عندما تستطيع بناء مسجد فافعل فيه كيفما شئت' لعلمه عدم قدرة أحمد سالم المادية على فعل ذلك.

إلا أن يريد الله فترتفع أسعار الزجاج والصيني في أواخر عشرينيات القرن الماضي بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية، وينال أحمد سالم ثراء كبيرًا بنى على أثره هذا المسجد الرائع مستخدمًا مهندسين إيطاليين، صمموا مسجدًا يضم عناصر معمارية وفنية رائعة امتزجت فيها مدارس العمارة والفنون الإسلامية.

خامسًا: تفسير ظهور شعار بني نصر في مسجد أحمد سالم

في ضوء ما سبق نجد أن ظهور هذا الشعار 'ولا غالب إلا الله' ذو مدلول ومعنى عند أحمد سالم الذي ظن أبو شبانة أنه لن يستطيع بناء مسجد، فنجد ذلك الشعار له مدلوله المعنوي والرمزي لدى منشئ المسجد، ولا يمكن فصل هذا التفسير لهذا النص عن باقي النصوص التي وردت في المسجد فنجد أنه كتب أعلى باب المسجد من الخارج الحديث الشريف 'إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى'، وكتب أعلى باب الدخول وأعلى المحراب الآية الكريمة 'وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى'.[٩]

كل ذلك له دلالة واضحة أن شعار بني نصر وضع عن قصد وليس محض صدفة، وأتى ليكمل الصورة الفنية البديعة للمسجد وامتزاج مدارس الفن الإسلامي في مسجد واحد ليظهر التأثير الأندلسي في ظهور هذا الشعار منفذًا بخط الثلث الأندلسي على نفس نسق ما هو موجود في قصور الحمراء وخاصة في قاعة السفراء بقصور الحمراء.

وفي النهاية تجب الإشارة إلى أن المعماريين والفنانين الأجانب الذين كانت لهم الغلبة في العمارة المدنية والدينية في أواخر القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، كانت مدرسة الأندلس بالنسبة لهم أحد أهم المدارس التي استمدوا منها أساليبهم الفنية في تنفيذ عمائرهم خاصة وأن المغاربة والأندلسيين يمثلون جزءًا هامًّا من تاريخ وحضارة الإسكندرية، لذا فظهور هذا الشعار وتنفيذه بهذا الأسلوب قد يكون نادرًا ولم يتكرر في العمائر الدينية بالإسكندرية في تلك الفترة إلا أنه يتسق مع الأسلوب العام للفن والعمارة التي كانت تسود حينها.

الهوامش

* مدرس بمعهد السياحة والفنادق وترميم الآثار بأبي قير.

١ هو محمد بن الوليد بن محمد بن خلف بن سليمان بن أيوب القرشي الفهري الطرطوشي المشهور بابن أبي رندقة، ولد في سنة ٤٥٠هـ/١٠٥٨م على وجه التقريب في مدينة طرطوشة Tartosa، وفي هذه المدينة الأندلسية الكبيرة نشأ الفقيه والعالم أبو بكر الطرطوشي وعاش بها فترة طفولته وصباه وتلقى علومه الأولي في مسجدها الكبير، ثم رحل إلى مدن الأندلس الكبيرة الأخرى يستزيد من العلم والمعرفة واتصل بكبار علماء الأندلس واستقر في مدينة سرقسطة، وصل الطرطوشي الإسكندرية عام ٤٩٠هـ/ ١٠٩٦م، بلغ عدد الكتب التي ألفها اثنين وعشرين مؤلفًا لم يتبق منها سوى تسعة مؤلفات، أهمها كتاب سراج الملوك، وتوفي الطرطوشي في سنة ٥٢٠هـ/١١٢٦م، ودفن في مقبرة وَعله ناحية الباب الأخضر في مسجده الحالي. ابن فرحون المالكي، الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذاهب (بيروت، ١٩٩٦)، ٣٧١؛ جمال الدين الشيال، أعلام الإسكندرية في العصر الإسلامي (الإسكندرية، ٢٠٠١)، ٦١-٩٩.

٢ هو شهاب الدين أبو العباس أحمد بن عمر بن علي الخزرجي الأنصاري المرسي البلنسي، ولد في مرسية بالأندلس عام ٦١٦هـ/١٢١٩م ونشأ بها، قرر والد أبو العباس الحج هو وأسرته ليتجه أبو العباس مع أسرته إلى الجزائر ليستقلوا السفينة منها، ولكن أثناء رحلتهم البحرية تغرق السفينة لينجو هو وأخوه، ثم يتوجهوا إلى تونس التي فيها اختار أبو العباس حياة التصوف واتجه إلى تعليم الصبية مبادئ القراءة والكتابة والخط والحساب وتحفيظ القرآن، توطدت العلاقة بينه وبين أبو الحسن الشاذلي فتتلمذ على يده، ثم انتقل هو وأستاذه في عام ٦٤٢هـ/١٢٤٢م إلى الإسكندرية، وفي عام ٦٤٦هـ/١٢٤٦م أعلن الشاذلي خلاف أبو العباس له، وأذن له في إلقاء الدروس، وخرج من تحت يديه أقطاب وعلماء أمثال البوصيري وياقوت العرش، توفي عام ٦٨٥هـ/١٢٨٧م ودفن أسفل مسجده الحالي بالإسكندرية. جمال الدين الشيال، أعلام الإسكندرية في العصر الإسلامي، ١٩٢؛ محمد حمدي عاشور، ذكري العارف بالله المرسي أبو العباس (الإسكندرية، بدون تاريخ)، ٤–١٧.

٣ هي آخر أسرة عربية إسلامية حكمت الأندلس، أسسها محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن نصر ونسب نفسه إلى يعد بن عبادة رئيس الأنصار، نادي بنفسه رئيسًا في قريته أرجونة استطاع بعدها أن يحكم كل بلاد جنوب الأندلس، وكون مملكة غرناطة التي ازدهرت في عصره ازدهارًا عظيمًا، وانتهت مملكة غرناطة وبنو نصر وحكم المسلمين للأندلس في ٢ ربيع الأول ٨٩٧هـ الموافق ٢ يناير ١٤٩٢م. حسين مؤنس، معالم تاريخ المغرب والأندلس (القاهرة، ٢٠٠٤)، ٤٤٤–٤٥٤.

٤ محمد عبد المنعم الجمل، قصور الحمراء (الإسكندرية، ٢٠٠٤)، ٢٨٧–٢٨٨.

٥ سورة يوسف، الآية ٢١.

٦ محمد عبد المنعم الجمل، قصور الحمراء، ٢٥٠.

٧ محمد عبد المنعم الجمل، قصور الحمراء، ٢٨٨.

٨ لهذا اشتهر المسجد باسم الصيني؛ نظرًا لأن منشئه أحمد سالم كان تاجرًا للأدوات المصنوعة من الخزف الصيني.

٩ سورة الضحى، الآية ٥.

Abgadiyat

Abgadiyat

Issue No. 7 - 2012



Issue N° 7- 2012

Scientific refereed annual journal issued by the
Bibliotheca Alexandrina Calligraphy Center



Advisory Board

Contents

Guidelines for Contributors

Initial Submission for Refereeing

The manuscript must be submitted in three copies for refereeing purposes. The Journal of *Abgadiyat* follows the *Chicago Manual of Style*, with some modifications as cited below.

Final Submission

1- The final text (following amendments recommended by the editor or referees) must be provided on disk preferably CD, using MS Word, composed in 14 point font for Arabic and 12 point font for other languages.

2- The text should be in hard copy, printed clearly on A4 or standard American paper, on one side only, double-spaced throughout and with ample margins. Please do not justify the right-hand margin.

3- Please do not employ multiple typeface styles or sizes.

4 The Journal of *Abgadiyat* does not use titles such as Dr, or Prof. in text or notes or for authors.

5- Brackets should be all round-shaped, e.g. (……)

6- Use single quotation marks throughout. ‘ ’

7- Avoid Arabic diacriticals. Only use in quotes.

8- The numbers of dynasties must be spelled out, e.g. ‘Eighteenth Dynasty’ and not ‘18th Dynasty’ or ‘Dynasty 18’. Similarly, numbers of centuries should be spelled out, e.g. ‘fifth century BCE’, ‘second century CE’. BCE and CE should be in capitals.

9- The ‘_’ dash between dates, page references, etc. (1901/02, 133–210) is an en-dash not a hyphen.

FONTS

Contributors must check with the editor, in advance, if the text employs any non-standard fonts (e.g. transliterations, Hieroglyphics, Greek, Coptic, etc.) and may be asked to supply these on a disk with the text.

TRANSCRIPTIONS OF ARABIC WORDS

1- The initial hamza (ء) is not transcribed: amāna, ka-sura.

2- The article (al) should be connected with the word it determines through a hyphen, avoiding what is known in Arabic as ‘solar’ *al*, i.e. it should be written whether pronounced or not: *al-šams, al-qamar.*

3- No capital letter is given to the article (al) but the word it determines, except at the beginning of a sentence where the article also must have a capital letter: *al-Gabarti.*

4- Arabic diacritics are not transcribed: *laylat al qadr, and not laylatu l-qadri.*

5- The (*tā*’ marbuta) is written as a, but if followed by genitive it should be written as *al-madina, madinat al-Qahira.*

6- For transliteration of plural in Arabic words use any of the following options:

- Arabic singular: *waqf,*
- Arabic plural: *awqaf,*
- Arabic singular followed by (s) in Roman letters: *waqf-s.*

FOOTNOTES

1- Citations must be on separate pages appended as endnotes, double-spaced.

2- Footnote numbers should be placed above the line (superscript) following punctuation, without brackets.

3- The title of the article must not include a footnote reference. If a note is needed for 'acknowledgement' this should be by means of an asterisk (*) in the title and an asterisked note before the first footnote.

ABSTRACT

An abstract (maximum 150 words) must be provided. The abstract will be used for indexing and information retrieval. The abstract is a stand alone piece and not part of the main body of the article.

ABBREVIATIONS

- Concerning periodicals and series, abbreviations should follow those in Bernard Mathieu, *Abréviations des périodiques et collections en usage à l'IFAO*, 4ème éd. (Cairo, 2003). Available online at www.ifao.egnet.net. Ad hoc abbreviations, after complete full reference, may be used for titles cited frequently in individual articles.
- Accepted forms of standard reference works may also be applied. Porter and Moss, *Topographical Bibliography*, should be cited as PM (not italicized).

CITATIONS should take the form of:

Article in a journal

J.D. Ray, 'The Voice of Authority: Papyrus Leiden I 382', *JEA* 85 (1999), 190.

- Cite subsequently as: Ray, *JEA 85*, 190.

Article or chapter in a multi-author book

I. Mathieson, 'Magnetometer Surveys on Kiln Sites at Amarna', in B.J. Kemp (ed.), *Amarna Reports* VI, *EES Occasional Publications* 10 (London, 1995), 218-220.

- Cite subsequently as: Mathieson, in Kemp (ed.), *Amarna Reports* VI, 218-220.

A.B. Lloyd, 'The Late Period, 664-323 BC' in B.G. Trigger, B.J. Kemp, D. O'Connor and A.B. Lloyd, *Ancient Egypt. A Social History* (Cambridge, 1983), 279-346.

- Cite subsequently as: Lloyd, in Trigger, *et al.*, *Ancient Egypt. A Social History*, 279-346.

Monographs

E. Strouhal, *Life in Ancient Egypt* (Cambridge, 1992), 35-38.

- Cite subsequently as: Strouhal, *Life in Ancient Egypt*, 35-38.

D.M. Bailey, *Excavations at el-Ashmunein,* V. *Pottery, Lamps and Glass of the Late Roman and Early Arab periods* (London, 1998), 140.

- Cite subsequently as: Bailey, *Excavations at el-Ashmunein*, V. 140.

Series publication

W.M.F. Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, *BSAE* 12 (London, 1906), 37, pl.38.A, no.26.

- Cite subsequently as: Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, 37, pl. 38.A, no. 26.

Dissertations

Josef W. Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosret III: A Study of Middle Kingdom State Activity and the Cult of Osiris at Abydos* (PhD diss., University of Pennsylvania, 1996), 45-55.

- Cite subsequently as: Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosret III,* 45-55.

ELECTRONIC MEDIA

- Cite preferentially to a hard-copy edition of material posted on a website. If material is available solely in electronic form, provide sufficient information to enable users to correctly access the sources. However, a citation

such as www.mfa.org/artemis/fullrecord.asp?oid=36525&did=200. might be more elegantly, if less directly, expressed textually: See, for example, acc. 19.162, illustrated at www.mfa.org/artemis. The http:// protocol may be omitted in citations to sources posted on the World Wide Web (e.g., www.mfa.org/giza, rather than http://www.mfa.org/giza); it should be retained in other instances (e.g., http://aaupnet.org; or http://w3.arizona.edu/~egypt/)

- For citations to electronic journals, CD-ROM, and similar media, see the relevant chapter in *the Chicago Manual of Style.*
- Authors' initials and publication details, including full article title and/or series name and volume number should be provided in the first citation; surname alone, and an abbreviated title should be used subsequently. The use of *ibid, op. cit.* and *loc. cit.* should be avoided. Precise page references should be given.

PHOTOGRAPHS

- These should be scanned at 300 dpi for reproduction at the same size. The images should be saved as CMYK TIFF files (JPEGs are rarely adequate).
- Illustrations and graphics should not exceed 30% of the text.
- All image files must be submitted on a CD. Please do not e-mail images to the editors without prior consultation.

CAPTIONS

- For figures, appropriate credit should be provided, double-spaced, on a separate sheet, and in electronic form on the CD with the final version of the article.

COPYRIGHT

- Responsibility for obtaining permission to use copyright material rests with the author. This includes photocopies of previously-published material.
- Submitted research papers and articles will not be returned to authors whether published or not.
- A brief Curriculum Vitae (CV) should be submitted together with the research paper.

Please visit the *Abgadiyat* journal web page:
http://www.bibalex.com/calligraphycenter/abgadiyat/static/home.aspx

Introduction

With the issuing of this edition, the *Abgadiyat* journal is witnessing a major transformation in its scientific journey, since the Bibliotheca Alexandrina has signed an agreement with the Brill Publishing House in the Netherlands for the printing and worldwide distribution of the *Abgadiyat* journal. The Brill Publishing House is without doubt one of the most important international publishing houses that publish and print solid scientific publications, with branches extending in China, Europe, North Africa, and South America.

The *Abgadiyat* journal; the only journal worldwide specializing in the field of inscriptions and writings, continues to publish the latest archeological findings in the field of inscriptions, and introduce state-of-the-art techniques in inscription preservation and documentation.

The accuracy in selecting the scientific researches to be published, subjecting them to accurate scientific refereeing through a group of academic scholars, and verifying all their linguistic and structural aspects have participated in making this publication one of the most important scientific publications of the BA Calligraphy Center.

The 7th edition of the *Abgadiyat* journal includes fourteen research papers; eight in Arabic and six in English. The scientific content varied as to location and historical era. Some research papers discussed inscriptions and scripts on religious structures and their significance throughout the different eras, other papers discussed textual evidences for a group of Ancient Egyptian archeological pieces, and more subjects where much effort has been exerted on scientific research; the subjects being unique and published for the first time through the *Abgadiyat* journal which is set on becoming a platform for researchers of all specializations and degrees.

Finally, I would like to express my sincerest gratitude and appreciation to the *Abgadiyat* team members for all their painstaking efforts to achieve the mission of the Calligraphy Center and produce this edition of the journal in a way befitting the Calligraphy Center especially, and the Bibliotheca Alexandrina, in general.

Ahmed Mansour
Deputy Director of the Calligraphy Center
Bibliotheca Alexandrina

A Manual of Instructions for a Better Afterlife, Formerly Known as the Book of the Dead

دليل إرشادات لأفضل آخرة والتي كانت تعرف سابقًا بكتاب الموتى

Essam Elsaeed* - Paula Veiga**

ملخص:

تعد المقالة محاولة من قبلنا بوضع نظرية لتعاويذ ما يسمى بفصول كتاب الموتى الذي يعد اسمًا غامضًا أو مبهمًا، ولكنه أصبح دارجًا لدى علماء المصريات بالرغم من أن بعض تعاويذه السحرية أو الطبية وُصِفت للأحياء من البشر. وفي الحقيقة إن اسم 'كتاب الموتى' قد ذكر من قِبَل لصوص المقابر الذين كانوا لا يعلمون شيئًا عن فحوى النصوص التي وُجِدت داخل جثمان المتوفَّى. ومن ثم فإن كثيرًا من الباحثين في علم المصريات – ونحن معهم – يحاولون فك اللغز فيما كانت هذه التعاويذ موجهة لخدمة البشر أمواتًا كانوا أم أحياءً.

كما أننا نبحث في فهم المعاني العميقة وبشكل مفصل في هذا البحث ما إذا كانت هذه التعاويذ جنائزية أم لا، ولهذا فإن دراسة التعاويذ ومحاولة إيجاد تفسيرات مختلفة لها هو ما يزيد من قيمتها في فهم أشياء كثيرة.

إن هذه التعاويذ لم تُكتب على أوراق البردي فقط، ولكن على التوابيت الحجرية والمنسوجات ولفائف المنسوجات وتماثيل الأوشابتي، بالإضافة إلى المناظر المصورة على جدران المقابر والمعابد.

إن كتاب الموتى بما فيه من تعاويذ صيغت لتكون إرشادات جنائزية كان عبارة عن دليل لإرشادات جُمعت لأغراض مختلفة استُخدم بعضها على حدٍّ سواء للحياة الدنيا والأخرى، وقد دفنت مع المتوفَّى من أجل العالم الآخر.

'*You have not departed dead, you have departed alive*'[1]

Introduction

Researching Osiris and his association with some elements of the vegetal kingdom is very prolific in ideas concerning what ancient Egyptians used in life and what they used when preparing for the afterlife such as the Field of Reeds[2] or ancient Egyptian heaven, as they called it. Listening to specialists about the Book of The Dead[3] spells, prayers or incantations is always enlightening, and, in particular getting to know more about spells that were later included,[4] now the object of detailed research, in order to filter their most profound meanings and also as to be classified as funerary or not.

Many considerations and theories are being developed, as some of the so-called chapters or spells in the canonical Book of the Dead[5] (such an ambiguous name),[6] may in fact describe no other than magical, medical[7] and ritual practices, designed for living humans, and not preferably intentionally created for deceased ones.

In ancient Egypt, the title or name given to these texts (Book of the Dead)[8] was indeed different. Calling those texts by their practical function, applied to the deceased's path, a personal journey's road map[9] was, in those times defined ( ) *prt m hrw*, or 'How to come out/Coming forth by Daylight'.[10]

Allen believed that ancient Egyptians longed for a daily return, but also warns us of the misleading[11] possibility of a missed translation, which would give us a wrong understanding of their actual thoughts.[12]

Because the *BD* shares features with other ancient Egyptian texts, designed in the heavens by the divine, and offered to mankind on earth, and because these had been passed on through oral tradition, and many may have been lost, researchers are more recently tending to solve the riddle on whereas these spells were, in their original writing after all intended to serve dead or living humans.

According to Pascal Vernus,[13] the gods engendered these spells and decided which ones, and when, would be presented to us. Presented, as in presentation, and given also as a present. The pun serves the purpose here. The texts may vary, and this is legitimate, as there was no master copy[14] for each spell. Human interpretation[15] is the key factor here, and this is why today's scholars are trying to decipher what has already been 'canonized' and why. We can use another pun here, as 'can' serves our purpose as a container holding its content, which varied much;[16] and the can is also the canon, the content to which the spells are concerned. As in any container, to what is lost, more cannot be further added, but what is missing can always be completed.

Scholars are studying later spells and more recent found versions of the already known spells, trying to find the adequate interpretation of the spells depicted on papyri,[17] sarcophagi, and textiles - such as those spells inserted not only in mummy bandages' folds[18] tying up the body; but also in shrouds, leather fragments,[19] and Ostraca, Ushabtis,[20] and even in tomb and temple[21] walls' depictions.

Some of these spells written in papyrus are attached to amulets,[22] so as to enhance their protection.[23]

Amulets used in life

Amulets, essential to life, health and after death, also reveal medical-magical conceptions connected to fecundity; establishing the parallel between medicine and magic, funerary myths, practices and concepts of life after death.[24] As amulets were placed next to the body,[25] those were intended, without any doubt, to shield the deceased from any disturbance while he or she was involved in the heavy duties of crossing worlds. The position they occupied next to the body had probably some special importance, as amulets were placed mainly in the upper part of the body - under the arms,

between the thighs or under the head; but this is not the point of this work.[26]

Spells engraved[27] in amulets reinforce this notion of shield, therefore enhancing the protection and the power to overcome all, as a battle was fought between the deceased and the creatures standing as obstacles in his or her crossing.

There are examples of this, such as Papyrus Bonn L 1647.[28] These small rolled papyri were probably used in life too.[29] Other elements were present in magic and therefore depicted in these objects were the (𓊽 *ḏd*) pillar representing Osiris, green for revival, and a knot symbolizing Isis' protection; all of these referred in spells 155 to 160 of the *BD*.[30]

These can be considered spells originally intended to empower objects,[31] which will then be worn by humans[32] to ensure their earthly protection.

In passing, we should mention the spells that incorporate magic especially for inanimate objects to turn into protective fetishes: 14, 24, 50, 33, 36, 37, 40, 50, 63a, 63b, 90, 94, 151, 152, 153a, 153b 166.

Spell 14 is intended to prevent anger or dissatisfaction from a god – (𓊹𓏤𓀭) *nṯr*[33]- (maybe Osiris?),[34] or the god's heart; this spell aims to work as a lucky charm or amulet, as it works in a way that averts anger that may clash into the person's life.[35]

Spell 17,[36] '*'Yesterday is* (𓁹𓊨) *3sir*, *'Tomorrow' is* (𓂋𓂝𓇳) *Rꜥ*.', is a divine doctrine,[37] consisting of statements made by the priests of Heliopolis[38] regarding the sun god,[39] later becoming a funerary spell,[40] identifying the deceased with the sun god Ra;[41] which was not a 'rival' of Osiris, but another face of the same god; a spell produced in many variant examples with various vignettes and symbolizing a prayer to Osiris, the 'Foremost of the Westerners'; referring to Osiris's burial day, aiming to cast away evil on the day of the rebirth,[42] when the deceased comes back to life,[43] such as Osiris did.[44]

Spell 24 brings words of power (𓎛𓂓𓅜𓀭) *ḥk3w* or magic[45] in plural, to the deceased or the living person; the deceased appeals to a scarab – (𓐍𓂋𓆣) *ḫpri*,[46] transforming him/ herself, and thus becoming a bearer of magical force.[47] Protection of the physical powers[48] denotes a probability of magic being used also as medicinal property, and again, a spell that might have been used in life.

Spell 33, for driving off any snake,[49] is a pure defensive magical spell.

Spell 36, repelling a cockroach,[50] maybe a necrophagus beetle working on the corpse, and feeding itself from him;[51] also defensive magic, the cockroach being 'the lips of crookedness'.[52]

Spell 37, repelling two (𓌻𓁹𓁹𓆙𓆙) mrti-snakes by defensive magic;[53] it states that it works by magic of the commander, literally.[54]

Spell 40, repelling who has swallowed (a snake?);[55] an underworld creature is therefore repelled by magic.[56]

Spell 50, (denial expression (𓂋𓈖𓏏𓅓) *r n tm*;[57] an expressed prohibition) for not entering into the god's (*Shesmu*) room of execution located in the necropolis;[58] knots are tied by Seth and Nut, and the person is now a 'heaven-born'.[59] Knots[60] are known as one of the most powerful binding elements when performing magic.

Spell 63A, not to be burnt by fire;[61] seeking protection from fire through watery chaos,[62] another powerful binding element in magic (water). What is the role of holy water in catholic beliefs but a notion that, through water, as in the baptismal moment, every person becomes 'protected' from evil?

Spell 63B, for not being scalded with water, the water-inferno, a transition[63] or *rite de passage*;[64] where the efflux of Osiris is mentioned.[65]

Spell 90, preserves the deceased[66] from mutilation[67] removing incoherent speech from

the mouth, restoring his/her power of speech to pronounce magic spells to defend him/herself; magic is mentioned as to exist 'in the belly' by the action of spells, and the deceased asks the god to remove those spells from his belly, so he/she can then be able to speak properly.[68]

Spell 94, requesting a water bowl and a palette; a scribe equipped with 'Thoth's kit' and an Osiris' corrector; the spell is directed to an elderly man, a secretary of Thoth, asking for the 'putrid effluent of Osiris' (his lymph?) or more controversially, his brain[69] in order that the querent will be converted into a scribe.[70] But not any scribe; the scribe of Osiris.[71]

Spell 151, for the funerary mask,[72] is purely magic; all the protection a mummified body can get.[73] It requires protection for the components of the head, in special, the two eyes, and as a curiosity of the paradox of the number two, some authors divide this spell in two.[74]

And other spells are specific about professional activities, which might infer the use of those spells in life, such as:

Spell 152, for building a house on earth (a funerary chamber?),[75] with a foundation on the Heliopolis of the hereafter;[76] or how to become a carpenter; a building commanded by Osiris, where some versions refer to the sycamore tree.[77] Was this tree used in construction? According to Nicholson and Shaw, 2003, the tree's wood was used in roof timbers, coffins,[78] wagons and statues.[79] A list of applications for sycomore wood, fruits, and leaves is possible to draw, and I have done so in my present research, but it does not have relevance to the issue here; the important notion being that, sycomore wood was considered to have magical properties, or at least, divine attributes associated with Osiris.[80]

Spell 153A, escaping a net from fishermen in barks, 'catchers in the water', the one who traps souls.[81]

Spell 153B, to escape the catcher of fish, the fisherman. Here a group of demons under Osiris's control command the action,[82] with references to youths and elders, swallowing and execrating[83]- which portrays that a full cycle[84] has been completed by the deceased, and now he wants to be recognized as an Osiris N (by magic, of course).

The waters here depicted are those of the netherworld but they resemble the Nile waters, with the same activities of fishing and animal attack.

In later texts the two spells 153 A and B couple and form one unit, differentiating the 'fishing' nets.[85]

Spell 166 is specific in its empowering of a headrest,[86] usually intended for the deceased but also an appropriate spell to be used as a 'dream catcher' because an alarm clock is provided with it, in the form of doves.

Some spells may be even considered merely magical spells, independently from having also a funerary aspect.

The probable use of prophylactic medicine in spells

There are some entries of a quasi medical nature. These range from spells 33, 37 and 40 to repel poisonous and dangerous animals which are an obvious danger to health, to seeking a cure when a medical mishap (for example a stroke) has occurred as with Spell 25 to restore memory, and spell 90. Some renditions of spells were to thwart conditions of not recognising faces, called 'prosopagnosia', often associated with a right-sided head injury; and the great dread of not walking upside-down, arising from epilepsy or a perceptual neurological disorder.[87] Spell 90 is subtitled to remove 'foolish speech from the mouth' which could be attributed to dysphasia caused by a central brain lesion from a stroke or parasitic invasion. The ancient Egyptians believed the belly may also harbour parasites, or there is a remote possibility that an attack of 'abdominal migraine' is being described.

Much can be made of Spell 36 to repel a cockroach regarded as an insect enemy which can attack the corpse. It is difficult to figure out if the ancient Egyptians considered the cockroach a hygiene issue or a despoiler of food... In many societies and in desperate times of famine and starvation, insect pests such as locusts and cockroaches will be eaten.

In our present research we are compiling a list of 'green' entities, most predominantly and literally from the vegetal kingdom, which are associated directly with Osiris and are also the representative majority of ingredients in medical and magical prescriptions from ancient Egypt. This gives us the notion that some ingredients used in magic and medicine, being it a sole performance, were closely associated with the god of rebirth, and the main character in the spells portrayed in the so-called Book of the Dead. Ingredients that were used also in the same amulets were frequently buried with their owner;[88] the same ones they might have used in life as their daily protective amulets.

In a papyrus-amulet the text or spell is written in a way that resembles a divine oracle. By listing body parts from the patient, it secures immunity to the querent.[89] The person was identified in it as being the main character in the myth, transferring his/her problem from humans' to gods' sphere, so that cosmic forces as *heka* could be called upon to solve the matter.

Egyptians had the custom in life of burying these magical objects,[90] this way perpetuating the power of the spell, they thought.

Materially speaking, the papyri-amulets were written in narrow bands of papyrus measuring 6 cm[91] up to a meter, and were used as portable amulets; Turin has the largest specimen, with 104 x 83 cm and 120 lines.[92] They therefore contained a 'decree-blessing' of some gods, protecting the individual from diseases, evil eye, misfortunes of all types,[93] and those were explicitly written in the roll. Rolled and kept in a box, they were used around the neck or the arm.[94]

Spells; as in magic

Spells can be presented as different parts of chapters; and, according to some scholars, there are originally non-funerary spells, since the Coffin Texts'[95] examples until the Book of the Dead spells. These might have been composed to serve other purposes, but they were later included in this broadcast canon of 'funerary spells'. Some of these might be Osiris' liturgies.[96] There are still some unpublished fragments of Osirian rituals that might give some insight into these probable non-funerary spells in their origin. This is maybe the case of spell 172, the formulae for glorifications in the underworld, or laments for Osiris, or not.

This spell talks about cleanliness and purification.[97] It reminds me of what my grandmother said when we used to talk dirty in childhood; as it was custom in our oral tradition she said: 'I will wash your mouth with salt and soap.' Natron and incense were the cleaners of ancient Egypt, so I believe the basic concept of the idea to be the same.

Body parts are compared to gemstones and divine entities; even nature is used as perfection, so entitled to serve as divine comparison; but also a plant is referred to, one that bears life-in-it.[98]

Spells which might have been originally conceived to give instructions to the deceased on how to overcome obstacles in the afterlife, have to be funerary to achieve completeness in their original concept.

But others, such as those concerning knowledge only accessible to priests, may not have been intended purely to accompany a deceased person in his or her journey.

What are these spells?

A bit of history; these funerary spells probably originate in the Old Kingdom, as the earliest were found at the Pyramid of King Unas, from 2345-2400

BCE,[99] in Saqqara. This is why the earlier accounts of spells are firstly known and now referred to as the Pyramid Texts[100] (*PT*). These were compositions found in the walls of Old Kingdom (5th and 6th Dynasties) pyramids, such as the ones from Unas, Teti, and Pepi I, and featured no illustrations.

These spells contained instructions that were carved by fine artisans to help the king ascend to the afterlife, passing through all the perils of the trip. By the end of the Old Kingdom, other high officials in ancient Egypt started to use them in their tombs too.

In the Middle Kingdom (11th and 12th dynasties), these developed into a new version of instructions, some showing coloured vignettes: the Coffin Texts (CT), when our role model-to-follow for any dying person appears: Osiris (N).[101] Although they continued to be depicted on tomb walls and papyri, these are extremely well known, as coffins or sarcophagi show them extensively, and profusely decorated.

By the New Kingdom, the spells extended their magical influence to mummy bandages, thus invigorating the deceased with powerful instructions which were kept close by,[102] so not to miss every step of the necessary way. The spells started to be accompanied by exquisite vignettes;[103] drawings of the scenes describing the text and showing all the intervenients; judges, gods, monsters, demons, the deceased himself, other humans, and other entities. Some vignettes constitute solely what they show, not being a mere illustration of a text.[104]

In the Third Intermediate Period (21th to 25th dynasties), little is known about the use of the spells, but those started to be written also in Hieratic[105], and after the anonymous Saite recension (name given to the 26th Dynasty's 'revision and numbering of the spells)[106], the spells started to be abbreviated and this tendency continued throughout the Late and Ptolemaic Periods.[107]

In the Greco-Roman Period[108] some spells were produced using the Demotic script, used mainly in non-funerary documents. This might reveal an incursion from domestic life, from the living[109] into the realm of the dead.

Now Osiris takes the leading role as the chosen deity to be praised[110], as a symbol of fertility over death, the personification of the triumph of (𓐙𓂋𓏏𓁦) *M3ʿt*[111] over chaos, justified.

Another singular characteristic of these spells is that the owner is in their majority a man[112]. Should we interpret this as a connection to Osiris, the male counterpart for the creation? Maybe we do.

The main character

Among a myriad of creatures, Osiris is the omnipresent god in these spells. Whenever present and referred to, he is there, without reasonable doubt. When not directly mentioned, he is also there, as it is no surprise to us that the god who every deceased worked out to become into has to be present. He was the representation of the impossible: life after death. People can come back. The soul can recognize the body and live there again. You may have the opportunity to become an Osiris, or to BE Osiris!

The deceased is instructed to 'follow' Osiris[113] and to be as vigorous[114] – (𓄊) *wsr* - as he was an example of life and resurrection.

Rituals are in order. Many paths have to be crossed to achieve this important status as boundaries existed[115] between the two worlds. Body parts and soul had all to be revived. The parts were not bigger than the whole body, but you have to be complete[116] to reach the next level: the afterlife. Osiris was the ideal chap to personify victory against the dark forces, as he was re-assembled by his sister-wife Isis, after being murdered and cut into 14 pieces by his evil brother Seth. He who can beat their own family into being brought back to life, must be a role model for anyone.

A later 'entry', Spell 182[117] may reveal the awakening of Osiris, as it repels his enemy; is it then that the process gets complete? If so, what are the aims of the following spells 183-190? The enemies are already repelled by this spell, but Osiris is said to come in different forms. If the newborn Osiris is awake, why does the deceased need further instructions? Thoth is there to help.[118]

These are questions to be addressed in forthcoming research projects. Maybe the numbering of the spells is made in an order not concurrent with the ancient Egyptian process.

An ode to the resilience of the new Osiris N, warding off enemies, this spell flanks the deceased with Thoth (great of magic), [119] giving him all the necessary tools for a rewarding rebirth.[120]

Spell 183 is an Osiris hymn,[121] presenting the deceased as a justified one, and also referring to his/her body parts; both his parents are mentioned (Geb and Nut), and the deceased wants to be just as he was on earth. This is maybe another example *decalqué* of a status when alive. Thoth is referred to as 'the protector of losses', whether a physical one,[122] or one of material property; these losses may have occurred in life.

This is surely another example to be considered non-funerary in its origin.

Spell 183 reminds us of the beginning of prayer in Islam.[123] It is, with any doubt, a hymn to Osiris rejoicing his royalty.

Mummification, justification and transformation

The body of the deceased had to be completed.[124] In the case where body parts were missing, new ones have to be added - prosthetics, linen bundles, fake eyes, and fake genitalia - so it could be re-assembled, just like his role model, Osiris. But the soul of the deceased had to be justified in the tribunal of the afterlife, as countermeasures were imposed with a monster nearby, just in case he or she did not do well in the previous life.

Here is where medical and magical approaches[125] and mummification procedures come into play. This is why many of the spells found in coffins, mummies and tombs may not have been intended solely for the dead.

But some of these spells seem to protect also the family of the deceased; they seem to be a type of continuation of communication between living and dead relatives. Some may have been written to help dying people in their last minutes of life, or sick people in order to overcome disease. Then they should be called a letter to a dying relative, a prayer for cure.

Also, visual identification was necessary. The deceased had to look like Osiris; he or she was painted, carved, tinted, and 'accessorized' into a copy of Osiris himself. Without any previous sighting of the god, priests and their assistants did their best when preparing a body for the passage. The spells also endowed the deceased on how to transform him or herself into an animal, associated with important gods of the pantheon, or magical entities. A falcon such as Horus, an ibis, a phoenix, a dog, or a serpent, were the main personas a deceased may be transformed into. The deceased is not the deity himself, he serves those instead.

Transformation is another state a deceased may achieve in the afterlife. As Mark Smith has observed, the deceased is allowed to transform him/herself into a non-human form (spells 76-88).[126]

Also, Spell 73 entitles anyone to be transformed into any shape one may wish to take: The Book of Transformations. When we consider this sub-book to be inserted in a group of funerary spells, we must understand that magic, omnipresent here, will act as science, changing the anatomy of the newborn in the afterlife. According to the *BD*, the list of animals into which a deceased can be transformed starts with any form one wishes to become (the omnipresent god?) and ends with a crawling creature; creatures ranging from the Upper world to the Netherworld.

The same spell 73[127] is a spell dedicated to the 'penetration in the underworld'; The Opener of Roads.

In some examples[128] the expression for justified (*m3ˁ-ḫrw*) appears only after the transformation episode. So, these spells show that transformation can only result in justification, the desired outcome for every new 'Osiris'. A cycle of different stages is therefore needed so that the deceased may encounter his afterlife stage. But if some of the texts are not funerary, then these steps in the cycle might begin in life. Are living people then able to be identified as Osiris? No. As they have to pass through the same 'calvary' he did, in order to achieve the desired state of justified/transformed/reborn.

Conclusion

As obvious, from the examples mentioned and the reflexion upon them, it is not possible, for now, and maybe never, to continue to consider the *BD* spells as a book[129] or as one specific corpus of spells, engendered to act ONLY as funerary instructions. Their contents, spread over different material bases, and different in genre, cannot constitute a group as we see it. They might have to be seen, in the near future, when all scholars agree, and all researchers follow, as a manual of instructions, grouped for different purposes, some of them used both in life and buried with the deceased for the afterlife.

In ancient Egypt magic was called *hekˁ* () *ḥk3* and the power of *hekˁ* words accompanied people in their daily lives[130] and followed them after death. The object of this protection might differ, but the underlying intention persists. If we pay close attention to the hieroglyphic characters composing the word *heka*, () *ḥk3* we will find that it consists of two hieroglyphs, one is a pair of arms reaching out for the sky and another is a rope with knots. It can be interpreted as 'a quest for help from above', as it was addressed from humans to gods, in vertical ascendant direction. This is what magic is.

Another idea: an amulet was shown in ancient Egyptian writing as () *s3*,[131] and protection as () *s3w* which may mean a group of objects that are 'tied 'together; a rope that ties them down; the bag (tied) with the contents of an amulet, and the words and gestures necessary to activate the spell.[132]

The *nehet,* the prayer () *nḥt* also portrays knots, which had a special importance in tying the prayer, and they are still used today in magical practices of African influence, in afro-American (south USA and Caribbean) and Arabic (North Africa).[133]

Linen bandages in mummies[134] were also binding elements, although knots are not frequently seen in those. We can imagine, as a possibility, that the whole mummy was an amulet in itself, bound with linen and those same linen profusely impregnated with magic (spells).

As more archaeological findings bring new specimens for study, the manual of instructions will never be complete and new 'instructions'[135] will continue to be included. I believe it is just the matter of changing our perspective and bringing it closer to ancient Egyptians', maybe then we will be able to fully interpret their intentions and the purpose of these spells.

The body was considered as a whole, and this had to be preserved after death. Thus, we have the mummification procedures to preserve the intact body, adding parts and preservatives which included spells. And we have also the identification of the deceased with Osiris, the perfect and only one, an identification that started in life, as some of these Osirian hymns and prayers converted to spells may have been put into practice by believers while they were still alive.

The role of medicine here is given through magical practices which involved natural ingredients used in the body, believed to have certain healing

properties. Once again, medicine and magic are shown as a bundled concept,[136] never too far apart from each other, in life, and in afterlife.

A suggested title for the spells united in the Book of the Dead is then of the order, and that might be: A Manual of Instructions for a Better Afterlife.

Notes

* Professor of Egyptology, Faculty of Arts, Alexandria University.

** Institut für Ägyptologie, Ludwig - Maximilians - Universität München.

1. J.H. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead* (London, 2010), 16 quoting Assmann.
2. The agricultural tasks performed in the other world happened in an identical environment to the one existing in life. R.O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead* (London, 2008), 12.
3. The book of the dead started to be a simple name given by tomb robbers, knowing nothing about the content of every text found within a dead body, in Arabic: *kitab al-mayyit* (book of the dead man). British Museum, *The Book of the Dead with Twenty-Five Illustrations printed by order of the Trustees, Department of Egyptian and Assyrian Antiquities* (London, 1922) 2.
4. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 7; spells after n.162, showing vignettes and dating from the Late Period.
5. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 7; based on Barguet 1967, de Buck 1949.
6. M. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual, VML Verlag Marie Leidorf GmbH* (Rahden, Westfalia, 2012), 32.
7. P. Bonn L1647: *Totenbuchprojekt Bonn, TM 96993, totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm96993.* As given in German: Totenbuch by Lepsius in 1842.
8. As given in German: Totenbuch by Lepsius in 1842.
9. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 13.
10. T.G. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Ideas of the ancient Egyptians concerning the hereafter as expressed in their own terms, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37 (Chicago, 1974), 1; British Museum, *The Book of the Dead*, 4; J.C. Sales, *As Divindades Egípcias - uma chave para a compreensão do Egipto antigo, Editorial Estampa* (Lisboa, 1999), 22.
11. British Museum, *The Book of the Dead*, 1.
12. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 1.
13. A personal communication given at Bonn, Third Colloquium, March 2012.
14. Here I have to commit 'heresy' and disagree with: Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 11.
15. This can be illustrated by the fact that tomb depictions in Akhmim, Middle Egypt, are written on the 'wrong side' just because the geography of the place obliges the direction of the spells to be drawn on the opposite part of the tomb, comparing to other places in Egypt (research conducted by Dr. Tarek Tawfik).
16. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 13.
17. Papyri should be pristine for the text to be effective.
18. Our present knowledge of disease and health patterns has been growing with the scientific study of Egyptian mummified bodies, (...) as well as the inscriptions in the sarcophagi, linen bandages and amulets that cover the mummies. P. Veiga, *Health and Medicine in ancient Egypt, magic and science* (Oxford, 2009), 21; '(...) within the wrappings of the mummy'; Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 68.
19. One physical specimen is BM 10281. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual*, 32.
20. Workers for the deceased in the next world following Chapter or spell n.6 depicted on the majority of them. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 2.
21. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 60.
22. '*The body was then completely wrapped, sometimes with amulets, and amulet-papyri, magical spells written in individual rolls of papyrus; some were used also in life by its owner, and carried to the final journey as well*'. Veiga, *Health and Medicine in ancient Egypt, magic and science*, 23; '*some spells occur not only within the Book of the Dead but were carved or written individually on certain types of amulets*'. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 2.
23. Amulet plaque from Late Period or Ptolemaic period at the Metropolitan Museum of Art, New York, MMA 24.2.19; the plaque was stuck into the papyrus, and the text says it should be placed on the chest of the deceased without touching the body. The folded parts may reveal some kind of ritual. This piece was presented at the Bonn Colloquium by Dr. Isabel Stünkel, assistant curator of this museum.

24. Veiga, *Health and Medicine in ancient Egypt, magic and science*, 11.

25. Papyri Paris Louvre N 3082 and London BM EA 10098 show how to place the amulets in the mummy. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 75 (picture) and 82; Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 33.

26. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 61.

27. British Museum, *The Book of the Dead*, 41.

28. Munro, *Ein Ritualbuch für Goldamulette und Totenbuch des Month-em-hat, Studien zum Altägyptischen Totenbuch*, vol. 7 (Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2003); Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 84; H.W. Fischer-Elfert, 'Zum Anfang des Amulettpapyrus Bonn L 1647', *Göttinger Miszellen* 225 (Göttingen, 2010), 97.

29. *Papyrus Heidelberg* G1359, as it is folded, suggests it could have been used as such; also *Papyrus Michigan* 3023a is rolled and bended to serve as an amulet. Amulets are, both in literature and archaeology an element of protective function as they were also used in life with great significance. M.W. Meyer and R. Smith, *Ancient Christian Magic, Coptic Texts of Ritual Power* (New Jersey, 1994), 30, 250.

30. Spell 155 is for the pillar made of gold, strung on sycamore, and placed on the throat of the deceased; an association with the backbone, or the vertebrae of Osiris. In Lucarelli's Papyrus of Gatseshen, the *ḏd* pillar is mentioned in both spell 155 and 156. R. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen, Ancient Egyptian funerary religion in the 10th century BC* (Leiden, 2006), 138. Spell 156 is for the tie-amulet, or Isis knot, made of red jasper, also placed on the throat, bringing the magical power of Isis. Spell 157 is about another amulet, the vulture of gold (Mut?) also to be placed on the throat. Spell 158 is about the broad collar of gold and spell 159 and 160 are about a papyrus-amulet of feldspar also to be placed on the throat. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 155-56; M.H.Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim* (Lisboa, 1991), 232-234; mentioned in Spell 156 in: Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 56.

31. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 81.

32. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 82.

33. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 49, 84.

34. British Museum, *The Book of the Dead*, 37; Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 147 note 1033.

35. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 12.

36. The oldest form of this spell is attested to the Middle Kingdom. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 65.

37. With many variants. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 237.

38. British Museum, *The Book of the Dead*, 37.

39. Prayers, litanies and hymns to the sun god were introduced by high priests of Amun after the 19th dynasty. British Museum, *The Book of the Dead*, 8.

40. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 44-50.

41. Osiris and Ra were counterparts; simultaneously opposite and complementary, Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead,* 20; Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 41, 43-53; the composition exists in the Middle Kingdom, numbered by de Buck as Coffin Text 335. In both Coffin Texts and Book of the Dead it is one of the most frequently found formulae; UCL, http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/literature/religious/bd17.html

42. "...renewed birth and resurrection which was typified by Osiris". British Museum, *The Book of the Dead*, 10.

43. The word raising is employed literally as the body must be lifted up from the necropolis. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 44.

44. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 26-32; Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 17.

45. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 44.

46. The *kheperu* were the different aspects or existence modes of the individual. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 17.

47. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 37; Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 61.

48. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 62.

49. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 33.

50. Later versions mention a pig. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 53; representation of a deceased spearing a pig in Papyrus Nakht, BM 10471: 112.

51. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 69.

52. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 45.
53. For the deceased to remain underneath by the action of snakes, it would mean to die again. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 114.
54. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 45; Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 70.
55. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 73.
56. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 46-7.
57. Things unwanted by the deceased. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 127.
58. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 55.
59. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 65.
60. The 'amuletic' power of the knot. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 132.
61. Water was cool for the truths of voice and started to boil when the wicked came. British Museum, *The Book of the Dead*, 39.
62. The primeval waters which originated the universe. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 16, and that may reside in the netherworld.
63. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 16.
64. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 83.
65. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 56.
66. Is equipped with magic against his/her enemies. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 153.
67. British Museum, *The Book of the Dead*, 40.
68. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 75.
69. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 124; R. Park, *The Brain in Ancient Egypt* (Birmingham, 1994), 22.
70. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 77.
71. British Museum, *The Book of the Dead*, 40.
72. Embalming procedures in this variant of spell 151. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 64; example of spell 151 found on a magical brick: 109.
73. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 66.
74. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 222-225; British Museum, *The Book of the Dead*, 41.
75. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 225.
76. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 170.
77. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 151.
78. Fig wood was used in coffins of the Ptolemaic Period, as proven by tests done on examples housed in the San Diego Museum of Man, *SCOTT* (May 2010), 390-396.
79. P. Nicholson, I. Shaw, *Ancient Egyptian Materials and Technology* (Cambridge, 2003), 340.
80. From the Greek *syké*, fig, and from the ancient Egyptian *neh*, protection. A. Cattabiani, *reprinted 2010, Florario, Mondadori Printing* (Italie, 1996), 110, 117.
81. British Museum, *The Book of the Dead*, 41.
82. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 171.
83. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 153.
84. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 16.
85. Lucarelli, *The Book of the Dead of Gatseshen,* 172.
86. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 162; Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 27.
87. Park, *The Brain in Ancient Egypt*, 20.
88. Existing examples can be seen at the Turin, London, Paris, Berlin, Cairo, New York, Philadelphia and Chicago Museums.
89. L. Kakosy, A. Roccati, *La Magia in Egitto al Tempi dei Faraoni, Milan, Rassegna Internazionale Cinematografia, Archeologica* (Arte e Natura Libri, 1987), 118.
90. R.K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice* (Chicago, 1993), 172-179.
91. Examples at the British Museum EA 10321, EA 10083 in: G. Pinch, *Magic in Ancient Egypt* (Austin, 1994), 36-37.
92. Kakosy, Roccati, *La Magia in Egitto al Tempi dei Faraoni*, 118-119.
93. Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, 142-143.

94. Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, 117.

95. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 33; Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 29.

96. Dr. Alexandra von Lieven is working on these possibilities under the auspices of Projekt Heisenberg's Die nichtfuneräre Nutzanwendung ausgewählter Sprüche der sogenannten Sargtexte: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/aegyptologie/mitarbeiter/privatdozenten/von_lieven/index.html

97. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 177-81.

98. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 171.

99. Faulkner, *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, 11.

100. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 2; British Museum, *The Book of the Dead*, 6; Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 34, 54.

101. (N) being the actual person, his/her name or title. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 3.

102. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 81.

103. These are drawings accompanying spells or replacing them, popular from the New Kingdom onwards.

104. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 34.

105. British Museum, *The Book of the Dead*, 8, 12; Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 57.

106. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 58.

107. Totenbuchprojekt Bonn, TM 96993, totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm96993.

108. '*In the first century BCE the BD as a corpus came to an end, but its motifs survived into Roman times in mummy shrouds*', Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 59.

109. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 34.

110. The original cult location of Osiris being in the Delta, called Djedu by Egyptians, and Busiris by Greeks, was, after the 12th dynasty, located in Abydos, and continuing to spread all over Egyptian territory until the end of the dynastic period. British Museum, *The Book of the Dead*, 19, 30.

111. "*Osiris was the Wheat-god and also the personification of Maat...*". British Museum, *The Book of the Dead*, 31. On Osiris and wheat compare J.F. Quack, 'Saatprobe und Kornosiris', in: M. Fitzenreiter (ed.) *Das Heilige und die Ware. Zum Spannungsfeld von Religion und Ökonomie, IBAES* 7 (London 2007), 325-331.

112. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 61.

113. M. Smith, Osiris and the Deceased', *UCLA Encyclopedia of Egyptology* 1 (1) (2008), 4. See further: M. Smith, 'Osiris NN or Osiris of NN?', in: B. Backes, I. Munro and S. Stöhr (eds.), *Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. Internationalen Totenbuch-Symposiums 2005, SAT* 11 (Wiesbaden, 2006), 325-37.

114. J. Yoyotte, 'Une notice biographique du roi Osiris', *BIFAO* 77 (Cairo, 1977), 146.

115. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 16.

116. British Museum, *The Book of the Dead*, 2.

117. Protection, preservation and safeguard. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 277-79.

118. "*The Egyptians invoked the aid of Thoth on behalf of their dead to place them under the protection of his almighty spells*". British Museum, *The Book of the Dead*, 3.

119. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 196.

120. Different variants presented in: Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 196-200.

121. Osiris-Hymnen. Textgeschichtliche, inhaltliche, formale und funktionsbezogene Untersuchungen von vier ausgewählten diachron belegten und kontextvariablen Beispielen nebst allgemeiner Betrachtungen soon to be published by Daniela Luft, Heidelberg; http://www.materiale-textkulturen.de/person.php?n=120

122. Physical integrity, Müller-Roth. Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual,* 33.

123. Kissing the earth and touching forehead. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 200. Touching the earth. Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 279.

124. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 17, 20, 28.

125. Magical approaches opened channels of communication between living creatures and divine ones. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 17.

126. Spell 76 advocates one can assume any form, as long as God, in the sky allows passage. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 66.

127. This spell is a repetition of spell 9 in: Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 10 and also, Trindade-Lopes, *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, Assirio e Alvim*, 104, as the majority of literature suggests.

128. P. Berlin 3162.

129. '*The term 'book' is perhaps misleading: this was not a consistent composition with a fixed sequence of canonical texts*'. Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 13.

130. Heka was also used in life, Taylor (ed.), *Journey through the afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 28, 29.

131. It can represent a shepherd's rope or the tied cord of the papyrus rolled for Nile boatmen. The hieroglyph appears in two forms; in the Old Kingdom, the low part was not divided, but it separates from the Middle Kingdom onwards.

132. Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, 108.

133. Remke Kruk personal communication in *Ritual Healing*, the Warburg Institute, London, February 2006. Remke Kruk is a lecturer at the Leiden University in literature, philosophy, and Arabic science and religion: http://www.hum.leiden.edu/lias/organisation/arabic/krukr.html in: Veiga, *Health and Medicine in ancient Egypt, magic and science*, 42.

134. Linen amulets as independent objects and placed in specific parts of the body. Müller-Roth, Höveler-Müller, (eds.), *Grenzen des Totenbuchs: Ägyptische Papyri zwischen Grab und Ritual*, 82, 84.

135. Allen does not agree with the 'chapter' denomination either; Allen, *The Book of the Dead or Going Forth by Day, Studies in Ancient Oriental Civilization* 37, 2.

136. Taylor (ed.), *Journey through the Afterlife, Ancient Egyptian Book of the Dead*, 29.

CT Spell 1099 (*CT* VII, 386a-391a) as Evidence for the Solar-Osirian Parallelism in Coffin Texts

تعويذة رقم 1099 (*CT* VII, 386a-391a) كدليل على الاندماج بين المعتقد الأوزيري والمعتقد الشمسي في نصوص التوابيت

El-tayeb Abbas*

ملخص:

يتناول الباحث بالدراسة واحدًا من نصوص التوابيت التي تتناول رحلة الميت من عالم الدنيا إلى عالم الآخرة في كتاب الطريقين. وتدور الفكرة الرئيسة للبحث حول أن الاندماج بين المعتقد الأوزيري والمعتقد الشمسي كان موجودًا لدى المصريين القدماء منذ الدولة الوسطى في نصوص التوابيت؛ حيث يقوم الميت برحلته للعالم الآخر عبر السماء كتابع للإله رع، وفي نفس الوقت كتابع للإله أوزوريس. فالعالم الأسطوري الذي تصوره التعويذة هو العالم الذي يقوم فيه الميت برحلته عبر السماء. أما العالم الأرضي الواقعي الذي تُتلَى فيه التعويذة فهو المكان الذي يوجد به أوزريس الميت؛ حيث تُتلَى عليه التعويذة وهو نائم علي سرير التحنيط. فالميت هو إله الشمس رع في السماء، وهو أوزوريس على الأرض. ويتم الربط بين العالمين عن طريق تلاوة التعويذة.

This paper deals with Coffin Text spell 1099 (*CT* VII, 386a-391a) as a description for the passage of the deceased from this life to the next. The main aim here is to argue that although the 'Book of the Two Ways' might be thought of as a guide book showing the deceased the ways to the netherworld, it can also be described as a ritual book. It is not my aim to deal with the whole spell, but the focus here will be on (*CT* VII, 386a-391a) as evidence for Solar-Osirian parallelism in Egyptian Coffin Texts. The paper also argues that although that CT spell 1099 is a description for the journey of the deceased through the sky as a follower of Re, its ritual actions also allude to Osirian aspects. The mythical sphere of the spell is the sky, and the ritualistic sphere is the place where Osiris is pictured as lying on a bed and recitations are taking place around him. The two spheres are connected together by the recitation of the spell.

Coffin Text spell 1099 (*CT* VII, 386a-391a) occurs in section VII of Lesko's edition of the Book of the Two Ways.[1] It is a long spell and stands by itself in this section. The spell describes the role the deceased is playing in the journey of the sun god Re through the sky, where he is facing the same obstacles and dangerous places as the sun god Re.[2] The spell reads:

ink šms rꜥ šsp biꜣ=f	*I am the follower of Re, who receives his biꜣ,*
ḏbꜣ nṯr m ḫm=f	*and clothes (adorns or equips) the god in his shrine,*
Ḥr ꜥr n nb=f štꜣ st m ꜥbw kꜣr	*(I am) Horus who approaches his lord whose place is hidden in the purification of the shrine.*
wpw n nṯr n mrit.n=f	*A messenger of the god to the one (fem.) whom he loves,*
ink šdi mꜣꜥt sꜥꜥ n=f s m bꜣḥ=f	*I am the one who natured Maat, and who caused her to ascend to him in his presence.*
ink ṯs nwḥ ḳꜣs kꜣr=f	*I am the one who knotted the rope and who bound up his shrine,*
bwt=i pw nšn	*What I detest is the storm,*
n(n) wbs mw r-gs=i	*The water has not sprung up beside me,*
n ḫsff=i ḥr rꜥ	*I have not been repelled from Re,*
n šnꜥꜥ=i in iri m ꜥwi=f	*I have not been turned back by him who acts with his hands,*
n šm=i m int kkw	*I have not walked in the Valley of Darkness,*
n ꜥḳ=i m š ḫbtiw	*I have not entered into the Lake of Criminals,*

n wnn=i m š3mt 3t	*I will not be in the heat of Striking-Power*
n ḫr=i m ḥ3ḳt	*I did not fall as plunder,*
ʿḳ=s m-miṯi n ḥr=f ḥ3 nmt nt nmt spdt	*when it enters as one who is brought to 'Him Whose-Face-is-Behind' the chopping block of the slaughter house of 'the Sharp One'.*[3]

The spell starts by the speech of the deceased who says that he is the follower and heir of Re. He is acting here as Horus who has supremacy over *bi3* water.[4] He is also acting here as the earthly heir of the sun god Re (the king), where he will be able to receive his inheritance from his father the sun god Re. On the ritualistic level, he is Horus who takes care of and equips the body of his father Osiris within the shrine.[5]

In the next passage, the deceased says that he is approaching the god whose place is secret. In the preceding passage, he claimed that he is the follower of Re, and here he is approaching his secret place. The main aim of the deceased's journey in the Book of the Two Ways is to accompany Re and to reach the place where Osiris is. The secret place is the shrine of Re, but also here too there is a reference to Osiris. Horus, as the son and heir of Osiris, is approaching the place of his father in order to carry out ritual actions for him, who is also here within the secret place. Then the deceased describes his acts on the barque of Re. He is the one who causes Maat to ascend to its Lord, and is the one who ties the rope and who bounds up the shrine of the god.

Then the text takes a new direction; the deceased says that the water has not sprung up beside him; water can also be harmful in the underworld.[6] Then he says that he has not been repelled from Re for whom he acts as a messenger, and has not been turned back by one of the guardians in the netherworld who use their hands in punishment.

Then the deceased says that he has not walked in the Valley of Darkness where light is not available, but because he is the messenger of the sun god Re he will not walk there with the aid of the rays of Re. Darkness is always there in the netherworld and is also a reference to the necropolis of Rosetau in the Book of the Two Ways.[7] The deceased has already described the routes that he will follow in the Book of the Two Ways by saying that they are located on water and land in the necropolis of Rosetau, which is clear in CT spell 1072 where he says:

r3 n w3wt nt r3-st3w	*A spell for the ways of Rosetau.*
iw w3wt iptw mi nn m stnm	*These two ways are like this, in winding.*
wʿt nbt im ḫsft snnwt=s m stnm	*Each one (way) is opposing its companion in winding.*
in rḫ sn gmm w3wt=sn	*Those who know them, are those who can find their ways.*
iw=sn ḳ3i m inbw nw dsw nt r3-st3w ḥr mw ḥr t3	*They are high with walls of flint, of Rosetau on water and on land.*[8]

In his journey from this world to the next, the deceased faces obstacles and dangerous places in the Book of the Two Ways. These places are passages that the deceased has to pass before he gains entrance to the place where Osiris is. The Lake of Criminals (*š ẖbtiw*) occurs in CT spell 1099 in the Book of the Two Ways. It is a place of passage, and the deceased wishes not to fall a victim to its guardian, who cuts and kills those who sail over it. It is a place where the deceased is frightened that his head can be chopped off on the slaughter block of Him-Whose-Face-is-Behind, and the Sharp One.[9] It is place of torture for the sinners. It is also a place where the deceased is pictured as a bull and is taken to the slaughter block to be sacrificed. It is a dangerous place of passage, but also a place that every deceased should sail over in his way to the netherworld.[10]

In the mythical world, the deceased is the follower of Re and is the one who accompanies him in his journey and faces the same obstacles. The Lake of Criminals here is not very different from the Lake of Knives in the New Kingdom Sun Hymns.[11] It is one of the passages that the barque of the sun god Re should pass over. One of the New Kingdom Sun Hymns which is depicted on the right hand side of the entrance of TT 102 reads:

i͗nḏ ḥr=k rꜥ m wbn=k	*Hail to you Re, at your rising,*
I͗mn sḫm nṯrw	*Amun, power of the gods.*
wbn=k sḥḏ.n=k tꜣwi͗	*You rise when you have illuminated the two lands.*
ḏꜣi͗=k ḥrt m ḥtp	*You cross the sky in peace.*
i͗b=k ꜣw m mꜥnḏt	*Your heart is joyful in the Mꜥnḏt Barque.*
swꜣ=k ḥr ṯst n mr nẖꜣwi͗	*You pass over the Sandbank of the Lake of Knives.*
sḫrw ḫftiw=k	*Your enemies have been felled.*
i͗w=k ḫꜥi͗.ti͗ m ḥwt šw	*You have appeared in the House of Shu,*
ḥtp.ti͗ m ꜣḫt i͗mntt	*And have set in the western horizon.*
šsp.n ḥm=k i͗mꜣḫ	*Your majesty has received veneration.*
ꜥwi͗ mwt=k m-sꜣ ḥꜣ=k	*The arms of your mother are protecting you,*
m-ḫrt hrw nt rꜥ nb	*Daily, everyday.*[12]

As the Sun god Re has to sail over the Lake of Knives as a dangerous place of passage, the deceased here will also have to cross over the Lake of Criminals in the Book of the Two Ways. For the deceased, the Lake of Criminals is a place of torture and it is necessary for him to cross over to reach the abode of Osiris.

The Lake of Criminals is also a place of passage in the Netherworld. For the deceased it is a place which he does not wish to enter. It is a place of punishment. For Re, it is one of the places, just as the Lake of Knives, where he has to cross before he shines every day. For Osiris, with whom the deceased is equated, the Lake of Criminals is a place of punishment where a slaughter takes place. The guardians who punish are also the entourage of Osiris.

Here the combination between Osirian and Solar aspects is very clear. Re, who faces the places of passage in his journey, can also be equated with Osiris who is in the embalming place and is facing the same obstacles. The sun god Re shines everyday and crosses the Lake of Knives, and Osiris and his guardians punish their enemies in the Lake of Criminals. Osiris will be one of them and will not be punished by them.

The two routes on water and on land which occur in CT spell 1072 mentioned above on the ways of the necropolis of Rosetau are represented here in the Lake of Criminals as a waterway, and the Valley of Darkness as the Land way. These two routes give the daily and ritualistic cycle of both Re and Osiris. The deceased, as a follower of Re and Osiris, has to share in this daily cycle. He enters to the divine sphere of both gods by the power of speech. This role of the spoken word is made explicit in mortuary liturgies, which were texts intended for recitation in the mortuary cult of the deceased. The recitation of these texts as a rite of passage mediates the passage of the deceased to his new state as an *ꜣḫ*.[13]

The Book of the Two Ways might be considered a cosmographical book showing the deceased the ways and passages of the underworld, but it also can be considered as a ritualistic book used by priests on different ritual occasions. As in all the Egyptian ritual texts, the Book of the Two Ways is a collection of bits and pieces of ritual texts collected from different sources and has the flexibility to be used on different occasions. In CT spell 1099 for instance, the spell is a description of the journey of the sun god Re, but it also focuses on the safe passage of the deceased through the ordeals of the netherworld. The ritual function of the spell, as with all funerary texts, asserts resurrection, rebirth and life after death.[14]

For instance, when the deceased says that he did not fall as plunder when it enters as one who is brought to 'Him Whose-Face-is-Behind' the chopping block of the slaughter house of 'the Sharp One', he is simply referring to a slaughter ritual in which an enemy in the shape of a bull is slaughtered. This means that the spell might have been used by priests on a ritual occasion, and in which a slaughter ritual was taking place. This ritual forms an episode in a bigger ritual which was accompanied by recitation of the spell.

It is clear from what has been mentioned above that CT spell 1099 (*CT* VII, 386a-391a) gathers Solar and Osirian aspects, and that is the core vision of most of the Egyptian ritual texts. CT Spell 1099 of the Book of the Two Ways does not only give a description of the journey of the deceased on the barque of Re, but also gives a description for the ritual acts of the deceased as a heir of Osiris. Re sailing in his barque across the sky is equated with Osiris who is lying on his bed. As Horus, son and heir of Re is playing a part in the journey of the Re across the sky, he is playing the same role in the healing and resurrection of his father Osiris.

Notes

* Lecturer, Faculty of Tourism and Hotels, El-Minia University.

1 L.H. Lesko, *The Ancient Egyptian Book of the Two Ways*, (Berkeley, 1972), 102.

2 B. Backes, *Das altägyptische Zweiwegebuch: Studien zu den Sargtext-Sprüchen 1029-1130, ÄA* 69 (Wiesbaden, 2005), 368-378.

3 A. De Buck, *The Ancient Egyptian Coffin Texts*, VII, (Chicago, 1961), 386a-391a (spell 1099).

4 Backes, *Das altägyptische Zweiwegebuch*, 368.

5 Backes, *Das altägyptische Zweiwegebuch*, 368.

6 S. Bickel, 'Creative and Destructive Waters', in: A. Amenta, M.M. Luiselli, M.N. Sordi (eds), *L'acqua nell'antico Egitto, Vita, rigenerazione, incatesimo, medicamento* (Rome, 2005), 191-200.

7 Backes, *Das altägyptische Zweiwegebuch*, 368.

8 *CT* VII, 339d-341b (spell 1072); Lesko, *The Book of the Two Ways*, 80.

9 *CT* VII, 390a-391a (spell 1099).

10 Backes, *Das altägyptische Zweiwegebuch*, 94, 378.

11 E. Hermsen, *Die Zwei Wege des Jenseits: das altägyptische Zweiwegebuch und seine Topographie*, *OBO* 126 (Freiburg and Göttingen, 1991), 206.

12 J. Assmann, *Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur ägyptischen Hymnik* I *MÄS* 19 (Berlin, 1969), 281-3; *Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern, Theben* 1 (Mainz am Rhein, 1983), 24; *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of Polytheism* (London and New York, 1995), 13.

13 J. Assmann, *Death and Salvation in Ancient Egypt* (Ithaca and London, 2005) 238, 249; J. Assmann, M. Bommas, *Altägyptische Totenliturgien*, I, *Totenliturgien in den Sargtexten des Mitteleren Reiches Supplemente zu den Schriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse* 14 (Heidelberg, 2002), 14-15.

14 C.J. Eyre, *The Cannibal Hymn: A Cultural and Literary Study* (Liverpool, 2002), 50.

The God Nehebkau in Heliopolis

المعبود نحب ـ كاو في هليوبوليس

Nageh Omar Ali*

ملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية دراسة تحليلية عن المعبود نحب ـ كاو حول مدى ارتباطه بمدينة هليوبوليس ومعبوداتها الرئيسية من خلال نصوص الأهرام ونصوص التوابيت وكتاب الموتى بالإضافة إلى المكتشفات التي تخص المعبود نحب– كاو في هليوبوليس.

وتتناول أيضًا دوره في مجمع معابد رع، ومدى التأكيد على وجود مقصورة جنائزية له بداخل هذا المجمع بهليوبوليس خلال عصر الدولة الحديثة. وقد أبرزت الدراسة المكانة المرموقة التي احتلها المعبود نحب ـ كاو بين تاسوع هليوبوليس رغم أنه من المعبودات الزائرة للمدينة ومدى ارتباطه بالمعبود رع ـ آتوم ودوره في مساعدة مركب رع في رحلته النهارية بالسماء، ودوره الجنائزي في تقديم الطعام للمتوفَّى باستدعائه بواسطة المعبود رع، بالإضافة لدوره كأحد القضاة الاثنين والأربعين في محكمة الموتى أو تلقُّبه بلقب ثور السماء متشبهًا بالمعبود رع في هليوبوليس، إلى جانب أدوار أخرى تظهر وتوضح مكانته مع معبودات المدينة.

Snakes played an important role in Ancient Egyptian thought and legendary belief. They have appeared since Naqqada III age through graphics on the body of pottery jars, some combs, some palettes and knive handles, and perhaps the motivation behind that is avoiding its evil and poison.[1]

Among the snakes whose names carry their functions is *Nḥb-K3w* snake. In Berlin dictionary it means (spirits repaired),[2] and in the pyramid texts it means providing food for the deceased;[3] it was mentioned by Egyptologists with a variety of meanings. Piankoff, for instance, states that *Nḥb-K3w*' means 'Collector of souls' or 'provider of goods and food'.[4] But according to Barta, it means that 'which gives Ka',[5] while Spelers says that 'it is that which overwhelms Ka'.[6] Shorter explains that it means 'giving souls majesty',[7] and Daressy mentions that it was represented in the late period as 'giver of food and that who offers food-jars by human hands'.[8] Pyramid Texts No. 229-c:[9]

ṭ Z ! K| ¦ Ů Ṃ B nq7K ⊀ qKT‡V

B ! ! Y b41 Bb KQ1MB B qt

ḏd.w-mdw.w ˁn.t tw nn n(i).t ṯm ḥr(j).t ṯz ḳbsw ḥ3b(.j)

k3.w sz3.t(j) ḫnw m Wnw j.ḫr zbn

Words-spoken: This is fingernail of Atum on the vertebra of Nehebkau's spine which stilled the disturbance in Hermopolis. Fall down! Crawl away!

The text shows the religious and moral significance of the fingernail of Atum and his role in calming chaos by putting it on a nerve *Nḥb-K3w*.

Clarke mentions that the intended disorder in Hermopolis is the era of the old chaos – time priemvel water- where Atum tried to end the snake age and begin a new era, but *Wnw* here is only the first world state, not the actual city in middle Egypt; Clark adds that some inscriptions of twenty-first dynasty coffins represent *Nḥb-K3w* snake wrapped around *Wnw*-area.[10]

He appeared in many forms. In PT No 1146b[11] it is mentioned that he has multi-windings with reference to his great length.

5 qTTTV\v ! ` n! qK

Nḥb-K3.w ˁš3 ḳ3b.w

Nehebkau, many of twists (multi-windings).

Coffin texts II, 54b mention that he is a snake with two heads.[12]

In Imduat book, four o'clock, it is represented at a view top scene as a snake body unfolded with two heads.[13] In the Caverns Book, three o'clock, it is represented as a snake with a long body and multi-folds and every fold contains a form of the god Osiris.[14] Mysliwik mentions that at the end of the twentieth Dynasty or the beginning of the twenty-first Dynasty, it began to be represented with feet.[15]

Coffin texts mention that he lived in caves and gives the spirit to those in them:[16]

⊣ ! 9 B t 1> ¯# ⊀

ḏdjt 3ḫ n imy(*w*) *ṯpḥw* (Neheb-Kau), which gives the Spirit to those in the caves.

He has been linked with Heliopolis, He was one of the forty-two judges at the Dead Court in the great temple of Heliopolis '*ḥt-ˁ3t*', where he was held the Gods Court for ruling between Osiris and Seth, and also between Horus and Seth,[17] and thus he has an important role in Heliopolis. Therefore, some believe that he has a funerary chapel at the great temple of Heliopolis. The Supreme Council of Antiquities mission had discovered a statue of *Neheb-Kau* in Heliopolis dated to King Ramses II, which confirms an offering for the god *Neheb-Kau* in the great temple of Heliopolis according to some inscriptions on the statue, as follows:[18]

5 <q ꜥ : d(i

Nḥb-kꜣ.w ḥry-ib ḥt-ꜥꜣt

Neheb-Kau who dwells the great temple.

This a clear indication that he has a funerary chapel in Heliopolis and confirms what was mentioned by Frankfort:

from inscription of king Seti I at Aby dos:[19]

5 <<q T4n M n P (i

Nḥb-kꜣ.w pr(.w) m ḥ.t-ꜥꜣt

Neheb-Kau go out from the great temple.

According to Nagel to text of a funerary papyrus dated to New Kingdom as follows:[20]

15 5 <<T4k M n 1

ii Nḥb-kꜣ.w pri m Ỉwnw

Neheb-Kau go out from Heliopolis.

This means that he was one of the visitor gods in Heliopolis. He was known as an eight heads in a snake form in Heliopolis, possibly a reference to children of the Heliopolis Enaad and is similar to what happened during the twenty-second dynasty where he was god Ptah-Tatenn with the nine-mummies as children to the Heliopolis Enaad.[21]

In coffin text, it is cited that he was the begetter of Iunu-Bull.[22]

K i l T l 1

wtt kꜣ Ỉwnw

Begetter of Iunu–Bull.

Thus, Kees thinks that he was a primeval god in conformity with god Atum.[23]

In coffin text:[24]

iT Hb H t# ! H#K H\ 1 !
1M k 4 1 K89 B ! 9 B t 1> # <

kꜣ nwt (N) pn ꜥꜣ pw n Tm ꜥꜣm Ỉꜥrt 7 nḥm ꜣḫw di di ꜣḫ n imy tpḥw

Bull of Heaven, this is the great (deceased) one who belongs to Atum, who swallowed the seven-snakes, spirits negative, which gives the Spirit to those in the caves. That underscores the benefit role of Neheb-Kau with the deceased in the afterlife.

He was linked with the sun morning boat. God Re was similar to Neheb-Kau in order to be able to transit with his morning boat to east horizon, and has made most of the boats to be pushed by wind to help the boats to escape from the Neheb Kau snake vertebrae:[25]

1q K t " ` 1 # + 5 <q T j

iw n fꜣ(t) ṯꜣw m psḏ n Nḥb-kꜣ.w.

The robes from the Neheb-Kau backbones.

This refers to his role in helping to Re-boat for walking and sailing in the sky during the day- trip.

According to the book of the dead, Re will live and his enemies will die and he crosses the sky in his morning boat as Neheb-Kau and the text describes his exit cases:[26]

5 <q T n Q: ! !] v 1K] K 1! ^ ? d4
Q ~ \ 7k m G 4

Nḥb-kꜣ.w m mꜥnḏt ršy wiꜣ.k ib.k nḏm mꜣꜥ.ty ḫꜥ.ty m hꜣt.k

Neheb-Kau is in the morning boat, your boat was happy and your heart feels joy and justice appeared on your overhead.

The deceased has taken him as a god defending him in the afterlife and absolving him from sin, and most of the deceased that he wished to say his name or the beautiful good qualities to both Re and Neheb Kau, which indicates that Neheb Kau took god Re's position in the afterlife.[27]

t t t# V t 7K ~ t M t t#
t <5 q T V

ḏd.sn rn nfr n (N) pn n Rꜥ ḏd.ṯn sw ////// rn nfr n (N) pn n nḥb-kꜣ.w.

They can say the beautiful name of this (King) to Re, and they can say ///// the beautiful name of this (King) to Neheb-Kau.

The same meaning in the coffin texts:[28]

ɨ ɗ ṫ"' ɐɱ t ṫ# ṁ \ VHe7ṫ 5 qẜ V

ḏd.sn rn nfr n (N) pn n Rꜥ sr sny sw.n Nḥb-kꜣ.w

They say the beautiful name of this deceased to Re and they offer him to Neheb-Kau.

In the Book of the Dead to repeat the same meaning:[29]

ɨ ξ' ɐɸ ! B . , ξ' K! 5 ⊲q<ẜ n

ḏd (.sn) rnw nfrw n Rꜥ swꜣḏ rnw.i nḥb-kꜣ.w

They Say the beautiful names to Re and report my names to Neheb-Kau.

We note here the close link between both of them.

On the eighth day of the deceased's rise to the sky, hewas called by Re andNeheb Kau provides food to him:[30]

t 1ɗ 1M 1t V(! ḥ 1B 1t t 5 qTT1

njs.t ir (ṯjtj) jn Rꜥ rdj.t(j) n=f jḫ.t jn Nḥb.j kꜣ.w

Teti is summoned by Ré and has offer a meal to him by Neheb-Kau.

In his benevolent role, not as a snake-demon, toward the deceased king, *Nḥb.j kꜣ.w* is one of the king's meals providers in heaven. He is mentioned twice as a servant or as a partner of the Sun-god. After the good name of the king has been announced to them together during the king's waiting in the eastern side of the sky (340a-b), the king shall be summoned by Rea and shall be given a meal by Nehebkau.[31]

Also, Neheb-Kau played the mediator role between the deceased and two Universal Heliopolis Gods:[32]

KB̄ 9t 5 qTTTV 1>1? t# ɐ' 33333333 333333333

wṯsy n nḥb-kꜣ.w iꜣw.k pn nfr n psḏty

Neheb-Kau raise your this beautiful prayer to two Heliopolis Enaad.

He was not just the mediator between the deceased and deity integrators, but more than that, He enabeld the deceased to sit on the throne and ruled two Universal Gods:

{ɐn? ?': ṫB f S K" ? #Kq{! V? L ⊀ 33333333 333333333

ḥms.k r.k ḥr ḫndw.k pw biꜣ wḏꜥ.k mdw ḥnꜥ psḏty

Sitting on your throne (of) bronze and is in control by speaking with two Heliopolis Enaad.

He is mentioned in the Book of the Dead as a judge in the hall of Osiris, where the trial of the dead took place, and according to Barta, his role is to admit to the purity of the deceased and his being without sins:[33]

In addition to his role in the protection of a specific part of the deceased body, namely the neck or throat, and also the heart, and perhaps clarify that the role through his association with the process of the soul rob and awarding it, and we note the verbal heterogeneity between as name of the god and as neck:[34]

'<5 q '<5 q ṙ As well as spell no. 647 in the coffin texts, talking about the protection by the god Ptah, who described himself in several recipes and comparing himself to Neheb-Kau as spell provided description to Neheb-Kau as the king of heaven (imitation like Re), and ruler of the two lands, and granting the spirits for the gods and human, and crowns for the kings and ka efficiency for human and gods, and the beginnings may mean the beginning of thinking to do anything, or so-called intention, and refers (They are living on my hands) to have things that humans and gods desire.[35]

Some of these qualities matched with what is contained in the doctrine of Memphis to the existence or emergence, and the god Ptah is placed

on top of this doctrine and built the idea of the doctrine on the heart and tongue, those who show out everything to the presence, the heart is thinking about everything and tongue creates all living things by the word that created all the life forces, also, it drove out the laws which governal created things.[36]

According to Kitchen, the celebration of *Neheb-Kau* in the New-kingdom was on the birth of Re-Hour-Akhty,[37] and Schott indicates that Neheb-Kau celebration was on the coronation of King during the Ramesses age.[38]

Conclusion

1 It is clear from the study that god Neheb-Kau played the role of funerary god. He gives good, food and the spirit to the deceased in the afterlife and he defends the deceased and absolves him from sin. He has taken god Re's place in the other world.

2 God Atum played his role in calming the negative role of Neheb-Kau through putting his nail on Neheb-Kau's nerve.

3 He was one of the forty-two judges in the dead court of Heliopolis Enaad.

4 The study confirmed that he has a funerary chapel in the great Heliopolis temple.

5 He was one of the visiting gods in Heliopolis.

6 God Neheb-Kau was born 'Mr-Wr' Bull of Heliopolis.

7 He helps God Re in his crossing with his morning boat to the eastern horizon, and assisted him in sailing during the flight day in the sky.

8 He was a mediator between the deceased and the two Heliopolis Enaad.

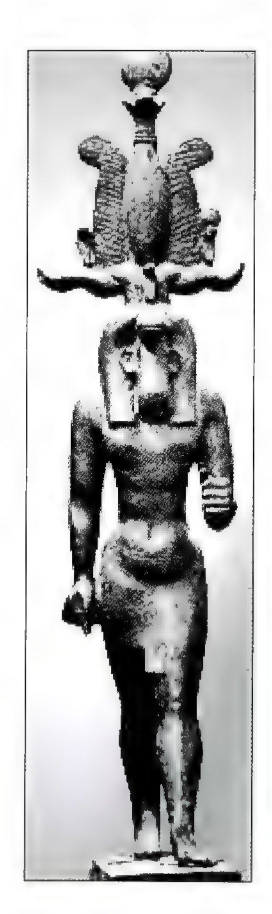
9 He was a judge in the hall of Osiris for the dead's prosecution.

10 He was playing a role in protecting the neck and heart of the deceased.

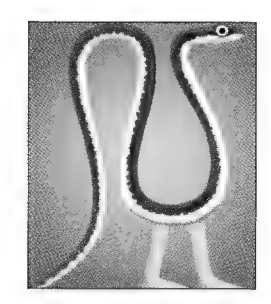
11 He had a bull of sky title, and is a king of sky like god Re, as well as the governor of the two lands title.

12 His festival during the New Kingdom was the birthday of Re-Hour-Akhty, and in Ramesside period was the coronation day of the king on Egypt throne.

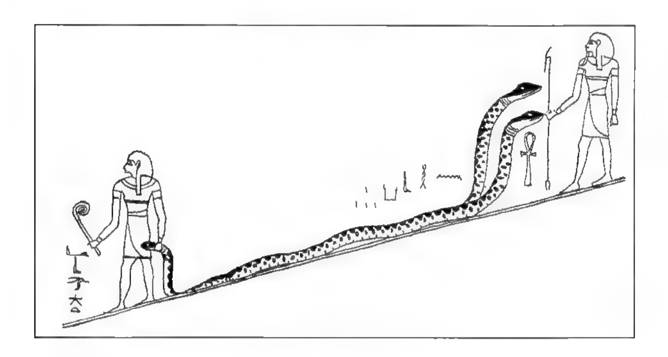
13 Although god Nehebkau is among the visitor gods in Heliopolis, he occupied an advanced position in Heliopolis Enaad and became like Atum as an eternal god who emerged from the ground.



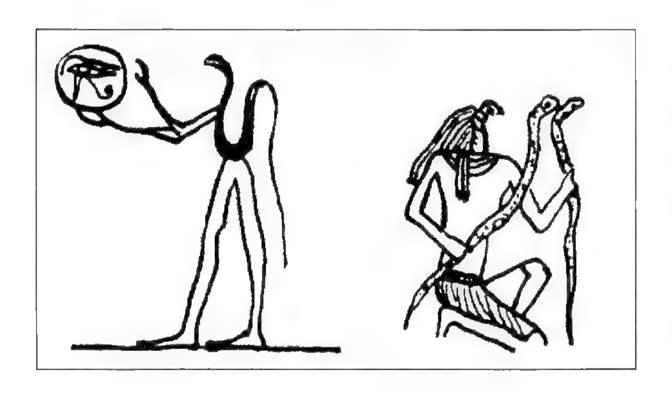
(Fig.1) Pl.I
www.touregypt.net



(Fig. 2) Pl. II
www.touregypt.net



(Fig. 3) Pl. III
A.W. Shorter, *JEA* 21, 42.



(Fig. 4) Pl. IV
A.W. Shorter, *JEA* 21, 42.

Notes

* Assistant professor, Egyptology Department, Faculty of Archaeology, El-Fayoum University.

1. A.M. Saied, *Gotterglaube Und Gottheiten in der Vorgeschichte Und Fruhzeit Agyptens* (Cairo, 1997), 25, 35-38.
2. *Wb* II, 291, 12-13.
3. Sethe, *PT*, 346a.
4. A. Piankoff, *Ramses VI*, vol. I (Text), P. 68, note.I.
5. *LÄ* IV, 388-390; about *Nḥb-k3w* cf.: Z.B. Hornung, *Amduat*, Vierte Stunde Nr. 287; *Cenotaph of Seti I*, vol. II, Tf.40, 12; *Naville* II, 414, 66; *Urk* V, 63,13; A. Mariette, *Abydos* I, 44; H. Kees, *Der Gotterglaube in Alten Aegypten* (Leipzig, 1941), 55, Anme 4; *Metternich-Stele* 21 (wortspiel zwischen *nḥbw-k3w* und *nḥbt*); vgl. Auch Winfried Barta, 'Untersuchungen zum Götter keris der Neunheit', *MÄS* 28 (Munchen, 1973), 36 und 150; Francis LI. Griffith, *Hieratic papyri from Kahun and Gourab* (London, 1898), Tf. 25,2; *Urk* IV, 107.7, 109.11, 388.15; Sethe, *UGAA* 3, 136 und 138; S. Schott, festdaten 93f. Nr163 (Liste 52, z. 1191).
6. Spelers, *Les textes des pyramides égyptiennes*, 27.
7. A.W. Shorter, 'The God Nehebkau', *JEA* 21 (1935), 41. 48.
8. G. Daressy, *Statues des divinités, CG., égyptien Musee au Caire* (Le Caire, 1905-6), No. 38837, 38842; about *Neheb-Kau* cf.: E.A.W. Budge, *The Egyptian Heaven and Hell*, I, 79; A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, 7 vols. (Chicago 1935-1961), II, 51, 53 b-c, III, 318 c-d, IV, 311b, V, 36 f-g; *Urk* V, 63,13; A. Mariette, *Abydos*, Tf. 30, Z25.
9. K. Sethe, *PT*, 229 a-c.
10. رندل كلارك، الرمز والأسطورة، ٤٩-٥٠، شكل ٨.
11. Sethe, *PT*, 1146 b.
12. De Buck, *CT* II, 54b.
13. Hornung, *Amduat*, Nr. 287.
14. Piankoff, *Ramses VI*, 68, fig. 12.
15. K. Mysliwiec, *Studien zum Gott Atum* (Hildesheim, 1978), 95, fig. 60.
16. De Buck, *CT* II, 54.
17. Sethe, *PT*, 14c, 215c, 957c.
18. W. Ramadan, 'Was There a Chapel of *Nḥb-K3w* in Heliopolis?', *GM* 110 (1989), 55f.
19. H. Frankfort, *The Cenotaph of Seti I at Abydos* (London, 1933), Pl. 67.
20. M.G. Nagel, 'Un papyrus funeraire de la fin du nouvel empire, Louvre 3292', *BIFAO* 29 (1930), 97-98
21. E. El-Banna, 'Le serpent bien connu à Helopolis', *BIFAO* 84 (1984), 119 N. I.
22. De Buck, *CT* VII, 347.
23. Kees, *Der Gotterglaube in Alten Aegypten*, 55, Anme 4.
24. De Buck, *CT* II, 51-54.
25. De Buck, *CT* V, 143 a.

26. Th.G. Allen, *The Book of the Dead or Going Forth By Day, Ideas of the Ancient Egyptian Concerning The Hereafter As Expressed in their own Terms* (Chicago, 1974), 17 (15A IC).
27. Sethe, *PT*, 340, 356, 361.
28. De Buck, *CT* VI, 402 e-f.
29. Naville, *TB*, 30 a (5-6 nach ca).
30. Sethe, *PT*, 346 a-c.
31. I. Abd El-Sattar, *The Role of the deceased King's Assistants in the Pyramid Texts* (Ph. D., Cairo University, 2009), 237.
32. Sethe, *PT*, 1708, c-f.
33. Sethe, *PT*, 1934, b-c.
34. *LÄ* IV, 388.
35. De Buck, *CT* VI, 647.
36. De Buck, *CT* VII, 22u, 159x.
37. *LÄ* II, 191-192.
38. S. Schott, 'Altagyptische Festendaten', *AMAW* 10 (1950), 93 Nr. 87.

A Brief Reflection on the Two Terms *ḏ3dw* and *w3ḫy*

التعليق على الكلمات الدالة على *w3ḫy* و*ḏ3dw*

Sherine el Menshawy*

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى التعليق على الكلمات الدالة على القاعات الكائنة في عمارة القصور المصرية القديمة وخاصة *ḏ3dw* و *W3ḫy*. وسوف يتبع ذلك مناقشة للكلمتين مع دراسة تحليلية. وقد خلصت الدراسة إلى أن الكلمتين *ḏ3dw* و*W3ḫy* تشيران إلى قاعات أو غرف في القصر الملكي للاتصال بالعامة؛ حيث تميزت بالخصوصية.

The aim of this paper is to reflect on two terms indicting halls within the Ancient Egyptian palace[1] architecture, namely *ḏ3dw* and *w3ḫy*. This will be followed by discussion and analysis.

First: The *ḏ3dw*

The *ḏ3dw* is a term usually translated as 'audience-hall'. In Old Kingdom texts, this term occurred in the Stela of *Wt3*, who was a leather worker of the king.[2] Also a false door[3] presented to *Ḫwfw-ʿnḫ*, the Overseer of Singers of the Great House and Overseer of Flutists, bears an inscription emphasising the fact that this false door was made for him by the order of the king and under his supervision. The inscription on the southern post reads: 'made beside the king himself[4] upon the *pg3* of the *ḏ3dw*, while His Majesty, looked daily in the course of every day'.[5] On the northern post, the text reads: 'His Majesty did this for him in relation to his state of *im3ḫ* before His Majesty, while he was alive on his feet'.

The *ḏ3dw* is also mentioned in the reign of Sahure on the false door of *Ny-ʿnḫ-Sḫmt* from Saqqara, Cairo 1482,[6] which was given to him by the king. The speech reads:[7]

'The chief physician, *Ny-ʿnḫ-sḫmt* spoke before His Majesty: 'May this your ka, beloved of Re, command that there be given to me a false door of stone for my tomb'. His Majesty caused that there be brought for him two false doors from Tura (*Rʿ-3w*) of stone, that they be laid in the *ḏ3dw* of the house (called) 'Sahure-shines-with-crowns', and that two 'great chiefs of craftsmen' and a workshop of craftsmen be assigned on them. The work on them was done beside the king himself. The stonework happened every day. There was an inspection of that which was done on them in the *stp-s3* daily. His Majesty had painting-materials put on them and had them painted in blue'.[8]

The *ḏ3dw*, then, is referred to as part of a place called *ḫʿ wrrt S3ḥ-wi-Rʿ* 'Sahure-shines or appears with crowns'.[9] Junker argued this to be the name of the city residence.[10]

The *ḏ3dw* is also mentioned in the building inscription of Senusert I, called the Berlin Leather Roll (P.Berlin 3029).[11] The king calls for the assembly of his courtiers, in a hall, to hear him express his desire to found a temple. There happens the appearance of the king before his courtiers. The text reads: [12]

'Year 3, third month of the inundation, day 8, under the Majesty of the King of Upper and Lower Egypt, Kheperkare, the son of Re, Senwosret I, the justified, may he live forever and ever. The king appeared in the double crown; a sitting took place in the *ḏ3dw*, a consultation with his followers, the friends of the palace, L.P.H, and the officials of the private apartment. Commands at their hearing, a consultation for their instruction'.[13]

Also, a granite portal, consisting of two jambs and a lintel, called *ḏ3ḏ3w ʿḥ Imn-m-ḥ3t* was found at Ezbet Halmi (Tell Qirqafa). The inscription on the stone indicates that Amenemhat I constructed this building and later on, Senusert III renewed it.[14] A fragment belonging to this building reads: 'the doorway, which belongs to the audience-hall of the palace of Amenemhat (I)'. Szafranski translated the statement in this way on the basis that he accepted the meaning of *ḏ3ḏ3w* as 'audience hall'.[15]

The word *ḏ3dw* also appeared in the New Kingdom in the stela of Ahomse I and Tetisheri which records the king's determination to erect further mortuary buildings for his grandmother, queen Tetisheri. The text reads: [16]

'Now, it came to pass that his Majesty sat in the *ḏ3dw* the King of Upper and Lower Egypt, Nebpehtire, son of Re, Ahmose I given life, while the hereditary princess, great in favour, king's daughter,

king's sister, great divine consort, king's wife, Ahmose Nefertiti, who lives, was with his Majesty'.[17]

In year nine Queen Hatshepsut met her courtiers to discuss the preparations and purposes of the expedition to Punt. The scene shows the queen sitting on a throne within a kiosk; she is wearing the *3tf* crown, and is holding the *ḥq3* sceptre in one hand and a long stick in the other.[18] In front of her is a representation of three men. The text reads: [19]

'Year 9: a sitting happened in the *ḏ3dw*. The king appeared in the *Atef* crown on the great throne of white gold, inside the special apartments (*ḏsrw*) of his *ʿḥ*-palace. Ushering in officials and the courtiers of the *stp-s3*, in order to listen to the conduct of the command'.

Discussion

The word *ḏ3dw* has a determinative that represents a columned hall. Betro argues that 'the shape of the columns, with a tenon on top fixed to the room's covering, suggests that at first the structure must have been light, a sort of pavilion with wooden columns'.[20] In contrast, Uphill describes it as a columned granite hall.[21] Faulkner and Meeks translate the term as 'audience hall'.[22] Erman and Grapow describe it as a hall for the king to sit in, which could be a room in a temple.[23] Ward and others suggest that it is 'the pavilion of a temple'.[24] This room could also be located inside a palace, however, as a text describing the royal audience of queen Hatshepsut mentions the *ḏ3dw* as being *m-ḫnw ḏsrw nw ʿḥ.f* 'inside the special apartments of his *ʿḥ*'. Berlev argues that it is difficult to determine the exact location of the room within the palace.[25] In the depiction of the promotion of the vizier *Wsr* the text reads: *ḫpr swt ḥmsit nswt m [ḏ3dw n] imy-wrt nsw-bity (Mn-Ḫpr-Rʿ) di ʿnḫ* 'Happened the sitting of the king in [the *ḏ3dw* of] the west, King of Upper and Lower Egypt Menkhepera, given life'.[26] In the coronation text of Hatshepsut, the king Thutmosis I crown his daughter and put her in his place. This takes place in the *ḏ3dw*, which is situated in the west.[27] The palaces' architectural plans reveal that there was more than one throne room, giving the possibility that there was also more than one audience hall. Chaban argues, simply on the basis of Hatshepsut's text, that the *ḏ3dw* was on the right side of the palace.[28] Also, Junker describes it as a hall of a palace or residence.[29] Kees argues that it was a sort of a throne, or a council hall, which belonged to a palace.[30]

In Old Kingdom texts, the term *ḏ3dw* appears three times. In the inscription of *Wt3* the chief royal leather worker, the *ḏ3dw* seems to be a place of business for everyday work. *Wt3* emphasises the fact that he produces leatherwork 'like which was commanded' by the king.[31] In *Ny-ʿnḫ-sḫmt*'s text, the work on the false doors was done in the presence of the king, and watched in the course of every day. In *Ḫwfw-ʿnḫ*'s text, the work was carried out and watched every day in the *pg3* of the *ḏ3dw*.

It appears, therefore, that a special and daily business took place in the presence of the king in the *ḏ3dw*. In the third text it is mentioned that this sort of business took place in the *pg3* of the *ḏ3dw*. The root *pg3* means something like 'open', which is translated as 'open', 'entrance of a building'[32] or 'opening of a building or a valley'.[33] The term here has the house determinative, which might allude to an open place in the *ḏ3dw* or the entrance to the *ḏ3dw*. It could be the place for workmen who, following the orders of the king, produced special pieces of work. In this way, whenever the king left and entered the *ḏ3dw* he must have passed by them.

In the Middle and New Kingdom texts, the *ḏ3dw* hall played different roles. The columned hall *ḏ3dw* acted, for example, as reception area for councils and similar occasions in which possibly a great number of people participated. At the same time, the king

and queen were able to sit and hold an intimate conversation in this hall.[34] Also the vizier *Wsr*'s ceremony for his appointment was in the *ḏ3dw*.

There may have been more than one possible function of the *ḏ3dw*. In the Old Kingdom, its initial use may have been as a work centre, attached to the royal residence, in which certain kinds of royal business took place, as well as a daily audience with the king. During the Middle and New Kingdoms the *ḏ3dw* seems to have been a room/hall of appearances as well as a room/hall of audience. It was described as a 'place of privacy', and it was 'inside the palace', where a sitting takes place in front of a special class of people comprising; *smrw nw stp-s3* 'companions of the palace', *srw st wʿʿt* 'officials of the private apartment', and sometimes members of the royal family. Its function had changed to be only a sitting audience hall of the king for talk, advice and counsel. Another possibility is that the *ḏ3dw* could also have been a great columned hall in which more than one royal activity could take place, including craft-work activities and audiences, especially since the term *ḏ3dw* is of a plural construction,[35] indicating more than one room or corner within the *ḏ3dw* hall. Junker suggests that it opened onto a courtyard or to an area enclosed by walls.[36] There is no doubt that its main role, which had not changed since the Old Kingdom, was as a place of interaction between the king and his public.

There are also examples of titles, which are associated with the term *ḏ3dw*; for instance, the title *ḥry iḥw ḫnw p3 ḏ3dw n Rʿmsw mry Ỉmn* 'Overseer of the Stable of the Residence of the Hall of Audience of Ramessesmeryamen' was found in *Ḥwy*'s graffiti on the military road leading from Aswan to Philae.[37] This supports Janosi's[38] argument that the *ḏ3dw* was some sort of an administrative building which might have been a part of the palace.

Ward mentions another title, *iry-ʿt n ḏ3dw* 'hall-keeper of the audience hall *ḏ3dw*'.[39] Quirke[40] notes that at least four officials from the Middle Kingdom bear the title *iry ʿt n ḏ3ḏ3wy n ʿḥ* 'Keeper of the Chamber of the *ḏ3ḏ3wy* of the Palace', and these men are thought to have been palace officials.[41] He also classifies the more general palace title *iry-ʿt*, 'Keeper of the Chamber',[42] between two groups of regular titles, namely those of Treasury and those in the Organisation of Labour.

Second: The *w3ḫy*

The term *w3ḫy* first appears in Middle-Kingdom texts.[43] In the Westcar Papyrus, the king proceeded to 'the *w3ḫy* of the great house' to meet *Ḏdi*. This implies that there was a special place, room or hall where the king met his subjects, inside one of the apartments of the great house, called the *w3ḫy*.[44] In the story of Sinuhe, the courtiers usher Sinuhe into the *w3ḫy* to have an audience with the king.[45] On the basis of Sinuhe's text, Stadelmann concludes that in the Middle Kingdom this hall in the palaces seems to have had a *wmt* portal with the king's sphinxes in front of it.[46] Opposite the entrance, there was the throne of the king where walls are shown covered with white gold. Berlev states that Sinuhe was probably passing through the *ḏ3dw* hall on his way to the inner apartments of the palace.[47] Kuhlmann translates the same text as if Sinuhe was standing in the corridor of a hall that led to another hall in which the king was enthroned. He supposes that the two halls were on the same axis.[48]

In orders given to the vizier *Rḫ-mi-Rʿ* read: 'Regulations presented to the vizier *Rḫ-mi-Rʿ*. Introducion of the council into the *w3ḫ* hall of the Great House'.[49] Here the council is introduced into the *w3ḫy* hall[50] of the great house, which might imply it was another hall for royal audiences.

Discussion

Does this term ever actually refer to a 'columned forecourt' or a great hall where an audience takes place? Faulkner[51] translates this term as a 'columned forecourt', whereas Meeks gave it the term 'porticoed-hall'.[52] Stadelmann[53] translates it as 'flood hall', due to the decoration showing plants on the pillars carrying the ceiling of the hall. Betro translates it as 'atrium of the flood', due to a kind of papyrus or lotus shape of columns, which was raising the ceiling. She also gives a description of the room for audiences, as it would have been in the Twelfth Dynasty, based on the autobiography of Sinuhe. She noted that it was 'preceded by a wide portal with niches, in front of which were enthroned stone sphinxes in the king's likeness. In a niche and under a canopy entirely covered with electrum….. was the throne'.[54] Her description is supported by the plans of the palaces of the kings of the New Kingdom where an equivalent sort of room is depicted.[55] Borchardt suggested that some of the motifs, together with the plant columns that rose from them, represented the inundated Egyptian landscape and this was indeed perhaps one aspect of them, and this explains why, despite being audience-halls, they were called 'Inundation halls'.[56] Quirke argues that the *w3ḫy* was an audience chamber where the outer and inner sectors of the main palace building met.[57]

Matching this information with the architectural plans of the palaces,[58] there are three possibilities for the location of the audience hall in the Malkata palace. It could have been the large court (F), since the throne base was ornamented with captives and the nine bows motif. It could be the small room (E), since the throne was also decorated with bound prisoners and representations of the nine bows. The central hall (H) is another possibility. This lies in the south of the palace area. The two rows of wooden columns ornamented with lotus-bud are supported by sixteen column bases, and could be akin to those of the determinative of the term *w3ḫy* .[59] This central hall is decorated with a dado which runs round its walls. A depiction of a seated king on a throne is painted on the southern wall.[60] This might shed some light on the function of this room.

In Merenptah's palace at Memphis, the throne room lies to the south. Its decoration reveals that the dais was decorated with bound prisoners and the names and titles of the king. The columns are ornamented with depictions of the king killing enemies and making offerings to Ptah. The ceiling was supported by six columns, which suggests its function to have been an audience hall (room).[61]

In both of these palaces, the throne room was situated in the south section. A similar type of room, also with plant pillars, can be found in the New-Kingdom palaces at Ramesses III of Medinet-Habu, and also the palaces at El Amarna. The floors are painted with pools, plants, and trees, which stand in water, and also with scenes of fish. This is a standard motif that decorated the audience halls of many palaces.[62]

It seems that this hall also had its own staff. One Middle Kingdom stela of Sikhentkhety[63] records the title *iry-ˁt n w3ḫy*, which Ward[64] translates as Hall Keeper of the Columned Forecourt. Another stela of *Špss*, governor of the inner palace, and his family, includes the record of the title *iry-ˁ3 n w3ḫy*,[65] which Ward[66] translates as Door Keeper of the audience hall.

It can therefore be concluded that both *ḏ3dw* and *w3ḫy* are two halls/rooms in which audiences took place. These rooms were probably 'segregated' in order to supply them with more privacy and holiness.

Notes

* Associate Professor, History Program, Department of Humanities, College of Arts and Sciences, Qatar University.

** I am thankful to Dr. C. Eyre, Professor at Liverpool University, for his suggestions and comments on this paper. I am also indebted to my colleagues at Alexandria, Qatar, Liverpool and Helwan Universities. My gratitude is towards Dr. Ahmed Mansour, Acting Director Calligraphy Center, Bibliotheca Alexandrina. I value the benefit of the repeated discussions with Dr. Khaled Daoud (Oxford and Qatar Universities).

1. Palace is simply the term for buildings associated with the king: the king's place of function and living. *pr-nswt* literally means 'House of the King of Upper Egypt'. For discussion of palace terms see: D.M. Doxey, *Egyptian Non-Royal Epithets in the Middle Kingdom: A Social and Historical Analysis* (Leiden, 1998), 121-124; cf. O. Goelet, 'The term *stp-s3* in the Old Kingdom and its later development', *JARCE* 23 (1986), 85-98.
2. *Urk* I, 22; *Urk* I, 14; H. Junker, 'Weta und das Lederkunsthandwerk im Alten Reich', *SÖAW* 231/1 (Vienna, 1957), 5-33.
3. PM III, 129.
4. The royal sealing of documents was introduced during the Fifth Dynasty. The document, issued by Shepses-kaf, identifies the context of the document with the words *irw r-gs nswt ḏs.f* 'made in the personal presence of the king'. H. Goedicke, 'Diplomatic studies in the Old Kingdom', *JARCE* 3 (1964), 35; cf *Urk* I, 160.
5. G. Reisner, *A History of the Giza Necropolis*, 2 vols. (Cambridge, 1942-1955), G 4520.
6. L. Borchardt, *Denkmäler des Alten Reiches (Ausser den Statuen) im Museum von Kairo* (Cairo, 1964), 172.
7. *Urk* I, 38, 1-4.
8. Translation after: J.H. Breasted, *Ancient Records of Egypt: Historical Documents from the Earliest Times to the Persian Conquest* I (Chicago, 1906), 108-109.
9. *Urk* I, 38.
10. Junker, *Weta und das Lederkunsthandwerk*, 29.
11. The original text was carved on a stela or a wall of the temple of Atum at Heliopolis. The version that has survived is a hieratic copy on a Leather Roll made by an 18th Dynasty scribe.
12. A. de. Buck, 'The building inscription of the Berlin leather roll', *Studia Aegyptiaca* I (1938), 48; L. Stern, 'Urkunde über den Bau des Sonnentempels zu On', *ZÄS* 12 (1874), 85-96; Parkinson, *Voices from Ancient Egypt: An Anthology of Middle Kingdom Writings* (London, 1991), 40-43.
13. Translation following de Buck, *Studia Aegyptiaca* I (1938), 49, 1-4 and Parkinson, *Voices from Ancient Egypt*, 40.
14. L. Habachi, 'Khata'na Qantîr: Importance', *ASAE* 52 (1954), 448-458, pl. II-IV; Szafranski, *Egypt and the Levant* 8, 101.
15. Szafranski, *Egypt and the Levant* 8, 104-105.
16. A.H. Gardiner, *Abydos III*, in: E.R. Ayrton, C.T. Currelly, A.E.P. Weigall (eds.) (London, 1904), pl. LII
17. Breasted, *Ancient Records* II, 15.
18. E. Naville, 'Trois inscriptionsd e la reineH atshepsou', *RT* 18 (1896), 103 pl. III.
19. *Urk* IV, 349, 9-14.
20. M. Betro, *Hieroglyphics: The Writings of Ancient Egypt* (London,1996), 192.
21. E.P. Uphill, 'The Per Aten at Amarna', *JNES* 29 (1970), 154-166.
22. *CDME*, 317; D. Meeks, *Année Lexicographique* II (Paris, 1978), 438.
23. *Wb* V, 527, 12-14.
24. W. Ward, *Index of Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom* (Beirut, 1982), 61 no. 498; H. Satzinger, *Stelen des Mittleren Reiches einschließlich der I. und II. Zwischenzeit* (Mainz, 1989) 68; S. Adam, 'Report on excavation of the department of Antiquities at Ezbet Rushdi', *ASAE* 56 (1959), 222, who followed Habachi's opinion, 'the portal of a temple or a palace', see: Habachi, *ASAE* 52, 456-458.
25. O. Berlev, 'The Kings House in the Middle Kingdom', *Acts of the XXV the International Congress of Orientalists* (Moscow, 1960), 143-48.
26. *Urk* IV, 1380, 12-13; E. Dziobek, 'Denkmäler des Vezirs User-Amun', *SAGA* 18. (Heidelberg, 1998), 1-6. For the *ḏ3dw n imy wrt* cf. the text of Thutmosis III to Amun in gratitude for his great victory at Megiddo, A.H. Gardiner, 'Thutmosis III returns thanks to Amun', *JEA* 38 (1952), 9 pl. IV.
27. *Urk* IV, 256, 17- 257, 3.
28. M. Chaban, 'Fouilles à Achmounein', *ASAE* 8 (1908), 222.
29. Junker, *Weta und das Lederkunsthandwerk*, 31 and note 27.
30. H. Kees, 'Ein Handelplatz des MR im Nordostdelta', *MDAIK* 18 (1962), 2; cf. D. Jeffreys, 'House, palace and islands at Memphis', in: M. Bietak (ed.), *Haus und Palast*, 287-294.

31. *Urk* I, 22, 12.
32. *CDME*, 96.
33. *Wb* I, 562.
34. *Urk* IV, 26.
35. In the late Middle Kingdom the term had the dual ending-wy. The dual number of this term fits the idea of the dual nature of Egyptian kingship. *Wb* V, 527, 11; *CDME*, 319; Gardiner, *Egyptian Grammar*, 603
36. Junker, *Weta und das Lederkunsthandwerk*, 31.
37. The title seems to connect him with a stable perhaps in Piramesse, the Delta city not far from the site. H. Habachi, 'Four objects belonging to viceroys of Kush and officials associated with them', *Kush* 8 (1960), 222-223; for the same title see: H. Habachi, 'The graffiti and work of the viceroys of Kush in the region of Aswan', *Kush* 5 (1957), 28.
38. P. Janosi, 'Tell el-Dabᶜa - Ezbet Helmi: Vorbericht über den Grabungsplatz H/I (1989-1992)' *Ägypten und Levante* 4 (1994), 27- 31.
39. Ward, *Index*, 61; for the same title cf. Martin, G. *Egyptian Administrative and Private-name Seals Principally of the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period* (Oxford, 1971), 475.
40. S. Quirke, 'The regular titles of the late Middle Kingdom', *RdE* 37 (1986), 120.
41. Satzinger, *Stelen des Mittleren Reiches* II, 68-74. *Stḫ*, attested on a scarab no. 30541 in the British Museum: see: Martin, *Seals*, 127 no. 1663, pl. 38.3. *Stwy*, attested on a scarab no. 1954-757, in the Ashmolean Museum: see: H. Fischer, 'Three Old Kingdom Palimpsests in the Louvre', *ZÄS* 86 (1961), 22 note 1.
42. Quirke, *RdE* 37 (1986), 120-121; S. Quirke, *The Administration of Egypt in the Late Middle Kingdom: the Hieratic Documents* (New Malden, 1990) 98-99.
43. *Wb* I, 259, 12-13.
44. *Westcar* 8,10.
45. *Sinuhe* B 264.
46. Cf. L. Borchardt, 'Die Cyperussäule', *ZÄS* 40 (1903), 48-49.
47. Berlev, *Acts the XXV^th International Congress of Orientatists*, 145.
48. K.P. Kuhlmann, 'Der Thron im alten Ägypten: Untersuchungen zu Semantik. Ikonographie und Symbolik eines Herrschaftszeichens', *ADAIK* 10 (Glückstadt, 1977), 29-30.
49. *Urk* IV, 1086, 10-11: The Ramesside manuscripts use *ᶜ-ḫnwty*, not *ᶜḥ*.
50. Cf. G.P.F. van den Boorn, *The Duties of the Vizier. Civil Administration in the Early New Kingdom* (London, 1988), 92-93.
51. *CDME*, 54.
52. Meeks, *Année Lexicographique* I, 80.
53. R. Stadelmann, 'Audienzhall', *LÄ* I (1977), col. 554.
54. Betro, *Hieroglyphics*, 192.
55. P. Lacovara, *The New Kingdom Royal City* (London, 1997), 28; C.S. Fischer, 'The throne room of Merenptah', *The Museum Journal* 12 (1921), 30.
56. Borchardt, *ZÄS* 40 (1902), 36-49.
57. Quirke, *The Administration of Egypt in the Late Middle Kingdom*, 40.
58. Archaeological evidence has not been discovered any royal residence dating to the Old Kingdom, yet from the various parts of Djoser's funerary complex there is a structure, which imitates the king's royal residence. This is the so-called 'entrance hall'. Cf. H. Goedicke, 'Jurisdiction in the pyramid', *MDAIK* 47 (1991),139-140 fig. 1; H. Ricke, 'Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des alten Reichs I', *BaBA* 4 (Zurich, 1944), 66, 71-77; For the archaeological remains of a few palaces survive from the Middle Kingdom see: Adam, *ASAE* 56, 218-129; Lacovara, *Royal City*, 38; S. Farid, 'Preliminary report on the excavations of the Antiquities department at Tell Basta', *ASAE* 58 (1964), 85; Lacovara, *Royal City*, 128 fig. 35. In the New Kingdom more palaces have been investigated. In the Eighteenth Dynasty, a set of two palaces, namely the north and south palaces, were built at Deir El Ballas south of Dendera. Both plans show a rectangular design with columned halls at the front of the main structure Cf. Badawy, *History of Egyptian Architecture* III, 47.
59. D. O'Connor, *CRIPEL* 11 (1989), 76; *CDME*, 54.
60. Lacovara, *Royal City*, 27, fig.22.
61. Lacovara, *Royal City*, 28.
62. Stadelmann, *LÄ* I (1975), 554.
63. *CG* 20065; Quirke, *Administration of Egypt in the Late Middle Kingdom*, 50, 98.
64. Ward, *Index*, 58 no. 460.
65. BM 249; Quirke, *Administration of Egypt in the Late Middle Kingdom*, 50.
66. Ward, *Index*, 62 no. 501.

Four Demotic Ostraca of Accounts

أربعة نصوص حسابية من الأوستراكا الديموطيقية

Soheir M. Wahid El-Din*

ملخص:

يتناول البحث دراسة أربعة نصوص حسابية من الأوستراكا الديموطيقية المحفوظة ضمن مجموعة كبيرة بالمتحف المصري بالقاهرة منذ عام ١٩٥٥م، والمجموعة متنوعة بين أوستراكا ديموطيقي، وهيروغليفي، وهيراطيقي، وقبطي. وهذه النصوص محفوظة في صناديق ليست بها أي بيانات عن مكان العثور عليها باستثناء بعض الصناديق بها وريقات تدل على مكان العثور عليها. والنصوص الأربعة موضوع الدراسة غير معلوم مكان العثور عليها، ولكن تاريخها يرجع إلى العصر البطلمي؛ حيث أمكن تحديده من الخط وطريقة الكتابة:

- القطعة الأولى: تحتوي على حسابات خاصة بالحبوب، وتشمل أسماء وأشخاصًا وكميات من القمح، وقد استُخدم الأردب كوحدة قياس لها.
- القطعة الثانية: تحتوي على بضائع، مثل الملابس، والزيت والبخور، وجميعها مقرونة بأسماء أشخاص.
- القطعة الثالثة: تحتوي على أسماء أشخاص في الغالب لهم علاقة بالمعبد، وظهرت أيضًا بها أرقام وعلامات ترقيم للفصل بين الأسماء والأرقام.
- القطعة الرابعة: تحتوي على أسماء أشخاص وأرقام لم تُحَدَّد بقيم نوعية أو نقدية، واستخدمت علامات الترقيم وعلى الأخص الشرطة المائلة. وظهرت في نهاية النص أرقام إجمالية من المحتمل أنها تخص أشخاصًا، أو مبالغ مالية، أو أشياء مدفوعة عينيًّا.

The article deals with four demotic ostraca that belong to the collection of the Egyptian Museum at Cairo. The provenance is unknown, and the date is Ptolemaic period. The ostraca concern accounts of grain, goods, and unidentified accounts whose names are accompanied by figures which are not preceded by any units of currency or anything in kind. The first text contains an account of wheat; the second text is an account of goods (oil, cloth, and incense), and the third and fourth texts are unidentified accounts. The third apparently deals with some persons who are attached to temples, and the fourth contains proper names and numbers.

These four demotic ostraca belong to the collection of the Egyptian Museum at Cairo. This collection was registered in the inventory of books at the Museum in 1955, and is preserved on the third floor P. 23 East. Their number is: Inv. No./TR. 18953/25-1-55/4. All ostraca of the collection are kept in many boxes. Nothing is known about their provenance or their date. Some boxes have a note stating their provenance. Few varied texts of Coptic, Greek, Hieratic, and Hieroglyphic origin are excluded in special boxes.

The provenance of our four demotic ost raca is unknown, and their writing refers to the Ptolemaic period. The ostraca concern accounts of grain, goods, and unidentified accounts.





(Fig. 1) Inv. No./TR. 18953/25/1/55-4.

1- **Museum Number: Inv. No./TR. 18953/25-1-55/4**

Dimensions: height 7.5 cm.; width 4.5 cm.; thickness 0.5 cm.

Color: Yellow.

Provenance: Unknown Period.

Date: Ptolemaic

Transliteration

1- *Mtw = n ....*
2- *Mw.t-ḥrrj*
3- *P3-tj-Sbk s3 ⌜Nḫt-Mn⌝*
4- **Pa** *- Gb s3 ⌜P3-mr-iḥ⌝*
5- *T3-ʿLw3.t*
6- *N3-nḫt=f ⌜s3⌝ ....*
7- *sw 1/8 5/6* **Pa** *-........*
8- *sw 1/3 1/8 ....*
9- ....

Translation

1- We have paid................
2- Muteherri
3- Petesobk son of ⌜Nechetmin⌝
4- Pegeb son of ⌜Pelaia⌝
5- Taalouat
6- Nechtef ⌜ son of⌝ ....
7- *1/8 5/6* (artabas of) wheat *Pa* - ....
8- *1/3 1/8* (artabas of) wheat ....
9- ....

Comment

The shred is partly broken at the top and left sides. The text is an account of wheat.

L.1- The traces which follow '*mtw = n*' indicate the reading '*sw*' wheat, if it is compared with the same word at the line '8'.

L.2- There is no other instance of this proper name.

L.3- The name of the father is partly broken, the reading as '*nḫt-Mn*' Nechetmin is expected.[1]

L.4- For the complete written of the father's name '*P3-mr-iḥ*' Pelaia, see Demotisches Namenbuch'.[2]

L.6- The father's name is broken.

L.7- The word '*sw*' wheat is smudged with ink spot at the beginning of the line.

- The proper name is broken at the end of the line.

L.8- The fraction 1/8 is corrected from the first sign of the name '*Nḫt*' Nechet.

L.9- The line seems to be washed off, so I am unable to read the signs.

2- Museum Number: Inv.No./TR. 18953/25-1-55/4

Dimensions: heigh 6.5 cm.; width 5 cm.; thickness 5cm.

Color: Red.

Provenance: Unknown Period.

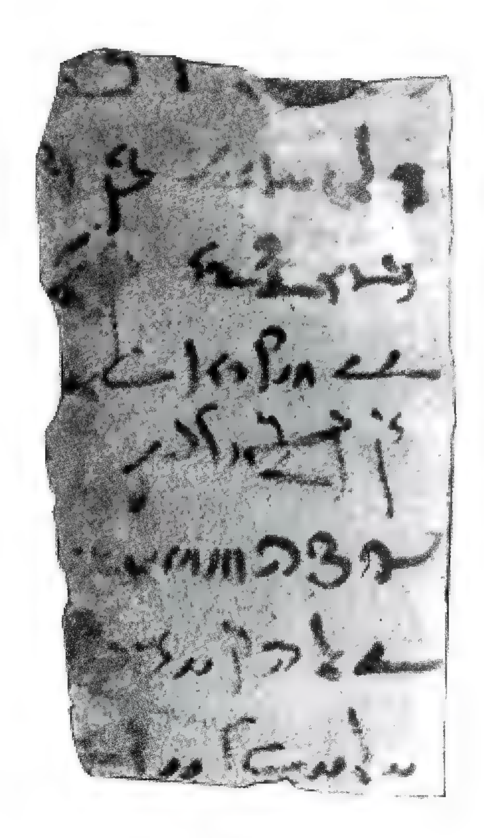
Date: Ptolemaic

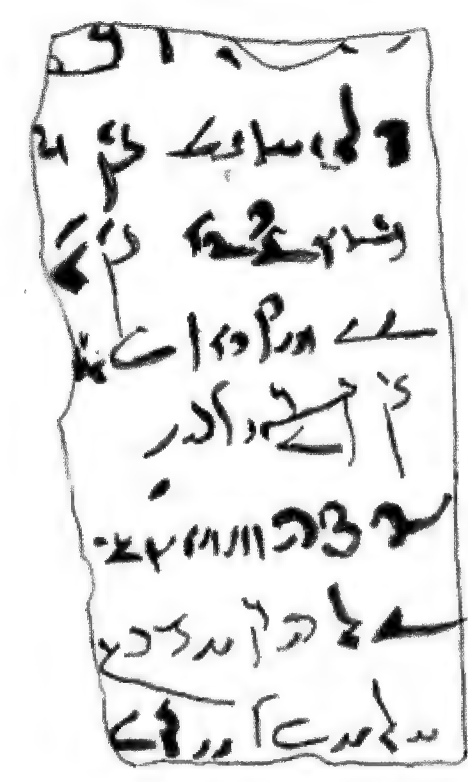
Transliteration

1- *........... ⌜Wʿ⌝ ⌜S...p...⌝*
2- *T3-šr.t-p3-tj-Ḥr Wʿ ḥbs*
3- *Pa - nfr-ḥtp Wʿ ⌜nḥḥ⌝*
4- *Bj-ʿnḫ*
5- *Wʿ.......*
6- *3mnjs (s3) Ꜣs.t*
7- *ḥn P3 wnj*
8- *P3 -šr-P3-wr P3-ḫm*

Translation

1- ....one ⌜ S...P...⌝
2- Tashenpetehor one cloth
3- Peneferhotep one oil
4- Beonech
5- One ....
6- Amenis (son of) ēse
7- Incense of the wnj tree
8- Peshenpewer the young.





(Fig. 2) Inv. No./TR. 18953/25/1/55-4.

Comment

The shred is broken at three sides, the top, the bottom, and the left. The text concerns an account of goods.

L.1- This line is partly broken, a proper name is expected at the first part of the line, and the second part contains a name of goods, the short vertical stroke refers to the word '*W*ᶜ' one, and the last broken word begins with the sign '*s*', and the third sign is probably '*P*'.

L.3- The word '*nḥḥ*' oil, is partly broken.[3]

L.5- I am unable to identify the word which follows '*W*ᶜ' one, it could be read as '*mḥ-stwṯ* 'or' ᶜ*š-stwṯ*'.

L.7- For the word '*wnj*' a tree, see Demotisches Glossar.[4]

3- Museum Number: Inv.No./TR. 18953/25-1-55/4

Dimensions: heigh 9.5 cm.; width 8 cm.; thickness 5cm.

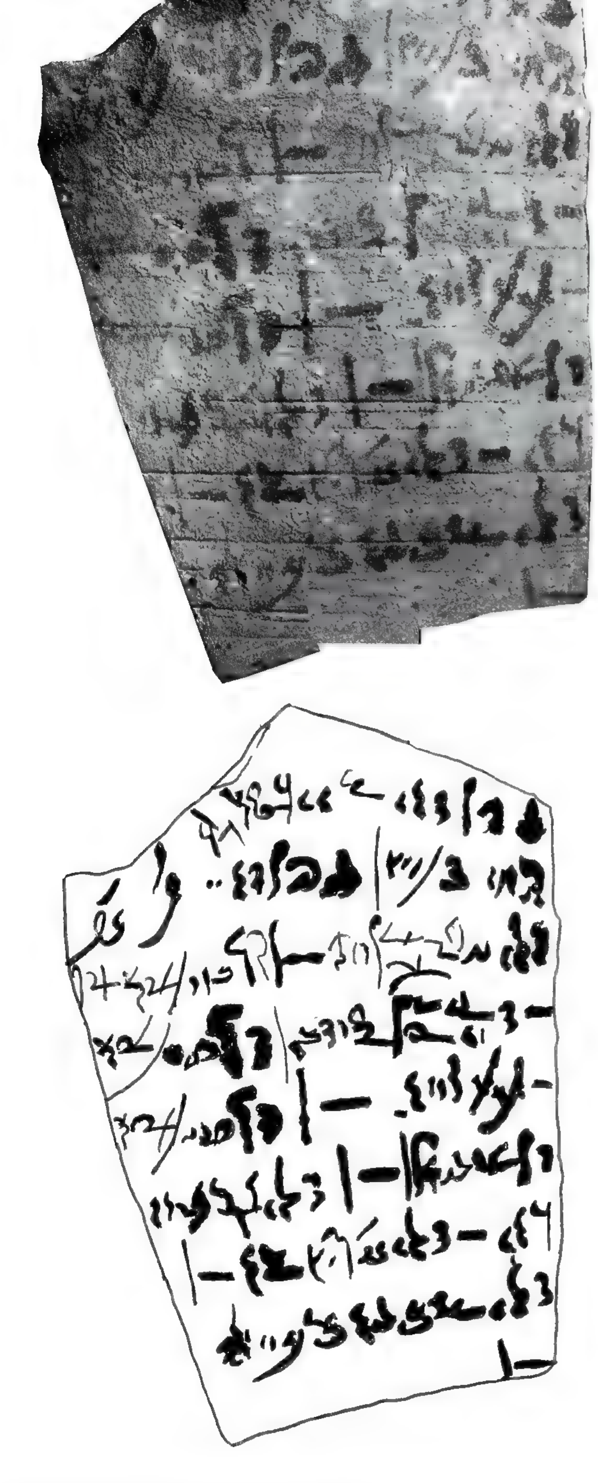
Color: Red.

Provenance: Unknown Period.

Date: Ptolemaic

Transliteration

1- *Ta-Ỉmn t3-šr.t G-ḏ3ḏ3 1/12*
2- *T3J=mLs t Nw3* (mark) *1/4 1/20*
3- *T3-šr.t-P3-*ᶜ*pbsw* (mark) 1 *T3-ḥtr s3 5-nw*
4- (mark) *T3-G*ᶜ*tpwnw* 1 *T3-ḥtr*
5- (mark) *llw3* (mark) 1 *T3ḥ.tr*
6- *N3-ḫṯ.w* (mark) 1 *T3-šnt-rḫ.ṯ*
7- *Pa -ḫj* (mark) *T3-šr.t-Ḥr-s3-Ỉs.t* (mark) 1
8- *T3-šr.t-Gmṯ-wḥj*
9- (mark) 1



(Fig. 3) Inv. No./TR. 18953/25/1/55-4.

Translation

1- Taamun the daughter of Gdjedje *1/12*
2- Taiuomels the daughter of Noua (mark) *1/4 1/20*
3- Tashenpeapebsou (mark) 1 Taheter (the) 5th phyle
4- (mark) Tagatepoumu 1 Taheter
5- (mark) leloua (mark) 1 Taheter
6- Nachetou (mark) 1 Tashenrechet
7- pechi (mark) Tashenhorseēse (mark) 1
8- Tashengemtuohi.
9- (mark) 1

Comment

The shred is scratched at the top of the left side. The horizontal stroke and the dot are used as checking marks.[5] The text apparently deals with some persons who are attached to temples

L.1- The sign '*T*a' is thick, as in the following line.
- The last part of the father's name is written at the dark part.[6]
- The dark part at the end of the line contains the fraction 1/12.

L.2- The first proper name could be read also as '*T3-smls*' Tasemles.
- The dot is used before the fractions 1/4, and 1/20, as checking marks.

L.3- The sign '*T3*' at the beginning of the line is corrected from the sign '*P*a'.
- There is no other instance of the proper name '*ʿpbsw*' apebsou.
- The horizontal stroke is used to separate between the name and the number.
- The sign '*T3*' of '*T3-ḥtr*' Taheter is very faint, for this name, see Demotisches Namenbuch.[7]
- If the reading of the 5th phyle is correct, the proper names of this text belong to phyle of a certain temple.[8]

L.4- There is no other instance of the name '*T3-Gᶜtpwmw?*' Tagatepoumu.

- Number one after the name is very faint.

L.6- For the written of '*rḫ.ṯ*', see Demotisches Glossar.[9]

L.8- The proper name '*wḥj*' is known,[10] but there is no other instance of the combination of '*Gmṯ-wḥj*' Gemtuohi.

L.9- I think number one of this line belongs to the name of the previous line.

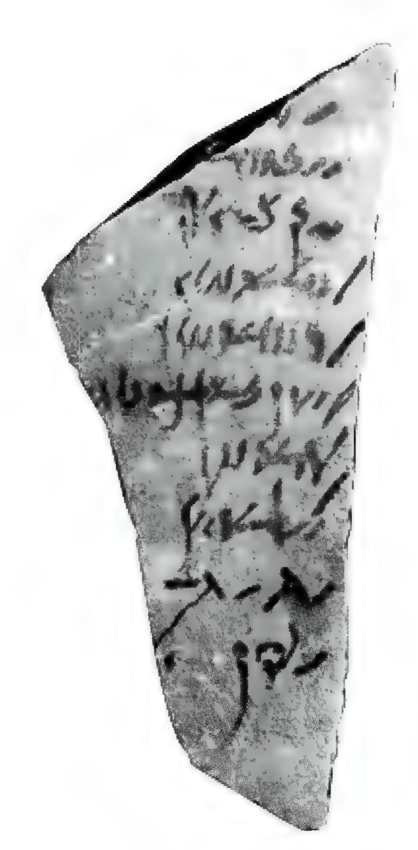
4- Museum Number: Inv. No./TR. 18953/25-1-55/4

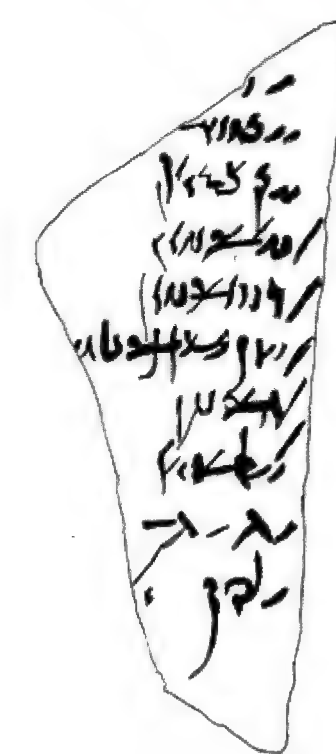
Dimensions: Heigh 10.5 cm.; width 4 cm.; thickness 7 cm.

Color: Red.

Provenance: Unknown Period.

Date: Ptolemaic.





(Fig. 4) Inv. No./TR. 18953/25/1/55-4.

Transliteration

1- (mark) ⌜*P3-*⌝ ......
2- ⌜*P3-mr-iḫ*⌝
3- *P3 rᶜ-wḫ3*
4- (mark) *Ḥr-nḫt.t*
5- (mark) *Pa-n3-ḫt.w*
6- (mark) *P3-tj- irj-* ⌜ *ḥms* ⌝
7- (mark) *N3-nḫṯ=f*
8- (mark) *P3-šr- Ḫnm*
9- *r 10 r 17*
10- *r 189* ....

Translation

1- (mark) ⌜ *P3* ⌝...........
2- ⌜ pelaia ⌝
3- The debt
4- (mark) Harnechet
5- (mark) Penechtou
6- (mark) Peteri⌜hemes⌝
7- (mark) Nechtef

8- (mark) Peshenkhnum

9- Make 10 to 17

10- Make 189 ....

Comment

The shred is broken at the top and left sides. The oblique stroke is used as checking marks.[11] The text concerns an unidentified account.

L.1- The trace after the oblique stroke refers to the article '*P3*' of the broken proper name.

L.2- The determinative of the proper name is partly broken.

L.3- This line has a heading of the following names, a heading of the two lines (1-2) is expected at the top side of the broken part.

L.6- The determinative of the proper name is partly broken.

L.9- The numbers of this line may be refer to the persons who are debtors.

L.10- The total number could be persons, sums, or anything in kind.

- I cannot identify the last word which is used in other text that deals with an account of grain.[12] It may be used at the end of the account texts to refer to installments in money or in kind or debts of persons.

Notes

* Lecturer, Egyptology Department, Faculty of Arts, Mansoura University.

1 E. Lüddeckens and *et al.*, *Demotisches Namenbuch*, Band 1/9 (Wiesbaden, 1989), 649.

2 Lüddeckens, *Demot. Nb.*, 1/3 (1983), 189.

3 W. Erichsen, *Demotisches Glossar* (Kopenhagen, 1954), 224.

4 Erichsen, *Demot. Glossar*, 90.

5 M.A. Nur El-Din, 'Checking, Terminal, stress marks, Partition indications and Margin lines in Dematic Documents', *Enchoria* 9 (1979), 53-4.

6 Lüddeckens, *Demot.Nb.* 1/14, 1014.

7 Lüddeckens, *Demot.Nb.* 1/14, 1080.

8 S.L. Lippert & M. Schentuleit, *Demotische Dokumente aus Dime, Ostraka*, Band 1 (Wiesbaden, 2006), 9-36.

9 Erichsen, *Demot. Glossar*, 253.

10 Lüddeckens, *Demot.Nb.*, 1/2 (1981), 123.

11 Nur El-Din, *Enchoria* 9, 50.

12 M.A. Nur El-Din, *The Demotic Ostraca in the National Museum of Antiquities at Leiden. Collections of National Museum of Antiquities at Leiden* (Leiden, 1974), 131-32, no. 159 V.7.

Tarh for the First Sunday of the Lent

طرح الأحد الأول من الصوم الكبير

Youhanna Nessim Youssef*

ملخص:

هذا المقال ينشر ورقتين من مخطوطة بباريس ١٤٦ قبطي، وسوف نقدم وصفًا للمخطوطة على ما جاء في كتالوج دولابورت. وفي هذا البحث نستكمل ما قد بدأه العالم الراحل أوزولد بورمستر منذ ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن. ولم تظهر دراسات كثيرة في هذا الموضوع. وقد لفت نظري في هذا المخطوط أنه يتميز عن النص المطبوع بأنه يعكس تقليدًا محليًا غير معروف. والناسخ من مصر السفلى ولكنه يعيش في مصر العليا. وقد نُشر النص القبطي والنص العربي في المخطوط، وهو ما يظهر أن النص العربي أطول كثيرًا من النص القبطي. وقد نشرنا النص الحالي الموجود في كتاب منشور.

Introduction

Tarh is a liturgical text which has a commentary on the Scriptures or life of a saint that had been read previously.[1] In his monumental study on the Coptic O.H.E. Burmester highlights the use of the Turuhat in the Coptic Church especially during Lent.[2] His study was mainly based on Coptic books printed in Egypt. These books have only the first two stanzas in Coptic and the whole text in Arabic reflecting a late tradition of the Copto-Arabic Manuscripts.[3] The importance of the Turuhat lies in that they are used in nearly all the services of the Coptic Church.[4] Since the work of Burmester, very few studies had been done on the subject.[5]

The aim of this article is to publish and edit a text that escapes notice of the scholarly world.

Manuscripts

We will give in full the description of the catalogue of Delaporte[6]

> Hymnes (bohairique)
>
> 1-17 v *Tarh* pour les dimanches de Carême. 18r-166v Groupes de deux hymnes, l'une dans le ton bauos, et l'autre dans le ton adam, pour les fêtes de la Nativité, la circoncision, le Baptême du Christ, Théodore l'Oriental, Philothée, Antoine, Souriel, Paul l'ermite, les quarante-neuf martyrs, Macaire le Grand Gabriel, Raphael, Barsomam Jeamn Baptiste, Victor, Marc l'evangeliste, les trois jeunes gens, Pachôme, la Vierge à Philippe, Schenouti, les apôtres, l'annonciation, les patriarches Abraham, Isaac et Jacob, etc.
>
> Ms de 166 feuillets ; 20x15. Texte : 15x11 ; 13 lignes de 19à 18 lettres sans date.
>
> Ce manuscrit n'est pas coté en Copte. Il y a des lacunes après les feuillets 17, 18, 20, 71, 107, 130, 132, 150, 164 et 165 ; 166 n'est pas le dernier du texte primitif.
>
> Titres arabes en lettre rouges. Chaque hymne est suivie d'une pièce arabe. Majuscules à la marge, noires et rouges, f, ;,et à portent un point rouge dans la boucle.
>
> *Invent.* Copte 146

In fact the manuscript is more than one bound together. After the Turuhat of the Lent we find the following Colophon:

> وكان الفراغ منه يوم السبت المبارك خامس عشر شهر توت المبارك في سنة ⲁ̅ⲧ̅ⲍ̅ⲃ̅ للشهدا الأطهار السعدا الأبرار رزقنا الله تعالى ببركاتهم آمين وذلك
>
> مما اهتم بذلك الطرح من تعبه الشماس المكرم المعلم هندي ابن المتنيح ميخاييل المنشاوي وأوقفه على خزانة الكتب بدير القديس العظيم الجليل* في القديسين ملح الارض أبي القديس أبوسيفين وكلمن اخرجه من الدير المذكور بوجه من وجوه التلاف أو بيع أو بسرقة أو يخرجه بطريق التعدي يكون نصيبه مع سيمون الساحر ويهوذا الإسخريوطي الذي أسلم سيده ويكون مدان من الرب سبحانه وتعالى ولا يكون له غفران أبدا ولربنا المجد إلى الأبد امين
>
> والناسخ المسكين بخطاياه المقر بأثامه الذي لم يستحق ان اسمه بالجملة من كثرة خطاياه وغلطاته وزلاته وسقطاته وقبح افعاله الردية بالاسم رفاييل شماس لا بالعمل ابن غبريال بن عبد السيد المعروف بابن نصرالله الحبشي بناحية شبين القناطر يوميذ بدير القديس العظيم الجليل في القديسين الممجد في الطوبايين الاب البار والاناء المختار الاب الفاضل القديس العظيم إبشاي المكنى ببطرس المعروف بجبل أدريبه بوادي الصعيد بوادي جرجا فهو يسال ويتضرع ويظرب عدة من المطانوة تحت اقدام السادة الواقفين عليه ان يصفحوا عن الله وغلطاته ويتجاوزوا عن هفواته فإنه جسر وتقلد وكتب بما لا يعلم وهو قليل الخبرة بالألفاظ المستقيمة وهو يسال قدس الإخوة أن يتجاوزوا عن هفواته ويزدوهم إلى معاني الخير ويدعوا له ولوالدته بغفران الخطايا والذنوب من قبل الله تعالي يا قاري الخط بالعين تنظر هو لا تنس كاتب ال[ ]ير تذكر هو اوهب له دعوتا لله خالص

The accomplishment of this was on the blessed Saturday the 15th of the blessed

Tût in the year 1362 of the pure happy righteous martyrs may the sublime God grant us their blessings (1646AD) Amen.

That who cares about this Tarh from his own pains the honoured deacon the master Hindî son of the reposed Michael al-Minshawî and he endowed it to the library (the book-case) of the monastery[7] of the great honoured saint among* the saints, the salt of earth, my father, saint Abû Sayfîn[8] (who has two swords = Mercurius) and whoever took it out of the abovementioned monastery for any damaging reason or by selling, or by stealing or by any transgressing, let his share be with Simon the magician and Judas the Iscariot who delivered his Lord. Let him be condemned from the sublime Lord, let Him be praised. He should never have forgiveness. Glory be to our Lord for ever Amen!

The poor scribe, who confesses his transgressions, who is not at all worthy his name because of the multitude of his sins, his faults, his lapses, his falls and his bad evil acts, by name Raphael deacon not by (his own) deeds son of Gabriel son of Abd al-Sayid known as Ibn Nasrallah the Ethiopian (al-Habashî) from the district of Shibîn al-Qanatir and he was at this day in the monastery of the great honoured saint among the honoured saints, the blessed among the blessed men, the righteous father and the chosen pot, the just great saint Bishay nicknamed Peter (Butrus) known in the mountain of Adrib in the valley of Upper-Egypt in the valley of Girgâ. He demands, beseeches and prostrates under their feet, who read[9] to forgive his lapses and his faults and to pardon his errors for he dared to imitate and to write what he did not know and he has not experience of the right language. He asked the holiness of the brethren to overpass his lapses and to add to the good meanings. (He asked them) to pray for him and his mother of the forgiveness of sins and transgressions. O reader of this handwriting, by your eye, do not forget the scribe [ ] remember that he gives to God

Coptic text	Translation from Coptic	Arabic text	Translation from Arabic
ⲥⲩⲛ ⲑⲉⲱ	*With God*	طرح واطس يقال في الاحد الاول من الصوم المقدس واطس	Tar<u>h</u> Watos to be said for the first Sunday of the holy Lent Watos
ⲥⲱⲧⲉⲙ ⲉⲡⲓⲣⲉϥϯⲥⲃⲱ \`ⲙⲙⲏⲓ \`ⲛⲧⲁⲥⲕⲁⲗⲓⲧⲏⲥ[10] ⲉⲑⲟⲩⲁⲃ ⲟⲩⲟϩ ⲫⲣⲉϥϯ \`ⲛⲛⲓⲁⲅⲁⲑⲟⲛ ϧⲉⲛ ⲛⲓⲥⲃⲟⲩⲓ \`ⲛⲧⲉ ⲣⲱϥ ⲫⲛⲏⲃ \`ⲛⲛⲓⲙⲉⲧϣⲉⲛϩⲏⲧ ⲁϥ[ⲙⲟⲩ]ϯ \`ⲛⲛⲓⲣⲉϥⲉⲣⲛ[ⲟⲃⲓ] ⲉϧⲟⲩⲛ ⲉϯⲙⲁⲧⲁⲛⲟⲓⲁ[11] ϧⲉⲛ ⲟⲩⲧⲟⲩⲃⲟ ⲛⲉⲙ ⲟⲩⲙⲉⲑⲙⲏⲓ ϫⲉ ⲙⲁϩⲑⲉⲧⲉⲛ[12] ⲉⲛⲉⲧⲉⲛⲧⲁⲓⲟ ⲉⲩⲉϣⲱⲡⲓ ⲉⲑⲛⲁⲛⲉϥ[13] ⲛⲉⲙ ⲟⲩϩⲃⲏⲟⲩⲓ[14] \`ⲛⲗⲟⲅⲓⲕⲟⲛ ⲛⲉⲙ ⲟⲩⲡⲣⲁⲝⲓⲥ \`ⲛ.ⲇⲓⲕⲉⲟⲛ \`ⲙⲡⲉⲣⲁⲓϥ \`ⲛϭⲱⲣⲡ ⲉⲃⲟⲗ ⲟⲩⲇⲉ[15] \`ⲙⲡⲉⲙⲑⲟ \`ⲛⲣⲱⲙⲓ ⲁⲛ ⲛⲏⲉⲧⲉ \`ⲙⲙⲟⲛ ⲕⲁϯ ⲉⲣⲱⲟⲩ ⲉⲩⲉϩ[ⲉⲓ] ϧⲉⲛ ⲟⲩⲙⲉⲧⲉⲫⲗⲏⲟⲩ [ⲉ]ϣⲱⲡ ⲁⲕϣⲁⲛⲉⲣⲛⲏⲥⲧⲉⲓⲛ ⲓⲁ ⲡⲉⲕϩⲟ ⲱ ⲡⲁⲙⲉⲛⲣⲓⲧ ⲑⲱϩ \`ⲛⲧⲉⲕⲁⲫⲉ ϧⲉⲛ ⲟⲩⲛⲉϩ ⲟⲩⲟϩ ϣⲱⲡⲓ ϧⲉⲛ ⲟⲩⲧⲟⲩⲃⲟ ⲧⲱⲃϩ \`ⲙⲡϭ̅ⲥ̅ ⲟⲩⲟϩ ⲙⲁϯϩⲟ ⲱϣ \`ⲙⲡⲁⲓⲣⲏϯ \`ⲙⲡⲉϥⲙⲑⲟ ϧⲉⲛ ⲟⲩϩⲏⲧ \`ⲛⲕⲁⲑⲁⲣⲟⲥ ⲛⲉⲙ ⲟⲩⲥⲩⲛⲏⲇⲉⲥⲓⲥ[16] \`ⲙⲙⲏⲓ ϫⲉ ⲡⲉⲛⲓⲱⲧ ⲉⲧϧⲉⲛ ⲛⲓⲫⲏⲟⲩⲓ ⲙⲁⲣⲉϥⲧⲟⲩⲃⲟ \`ⲛϫⲉ ⲡⲉⲕⲣⲁⲛ ⲙⲁⲣⲉⲥ\`ⲓ ⲛϫⲉ ⲧⲉⲕⲙⲉⲧⲟⲩⲣⲟ ϫⲉ ⲫⲱⲕ ⲡⲉ ⲡⲓⲱⲟⲩ ϣⲁ ⲉⲛⲉϩ	Listen to the true teacher, the holy *master* and the Giver of goods through the teaching of His mouth, Lord of mercies, called the sinners to the *repentance* in purity and righteousness: 'Pay heed to your gifts (that) are profitable, the *rational* deeds and the *righteous acts* (saying) do not reveal them in front of the people who do not have intelligence so that they (good deeds) will fall in vanity. If you fast, (O) beloved, wash your face, anoint your head with oil[17] be in purity. Pray to the Lord and beseech (Him) cry out thus in front of Him with a pure heart and true *conscience:* Our Father who are in Heavens, Hallowed be Your name, Your kingdom come for to You is the glory forever'	التفسير: اسمعوا المعلم الحقيقي واضع التعاليم الطاهرة والآمر بالصالحات بتعاليم فيه المقدسة اب كل الرآفات[١٨] يدعو الخطاة الى التوبة والطهارة والعفاف قال تاملوا إلى كراماتكم وحسناتكم وأعمالكم البارة لا يظهروها قدام الناس الذين لا فهم لهم فتصير باطل ولا تصنعوها أمام الناظرين لكن اذا صمت يا حبيب اغسل وجهك وادهن راسك ويكون صومك في سر واطلب من الرب [ ]اصرخ هكذا قدامه بقلب نقي وضمير مستقيم وقل أبانا الذي في السموات يتقدس اسمك تاتي ملكوتك لك المجد إلى الأبد اعطنا بهجة خلاصك واغفر لنا خطايانا اثامنا كما نغفر لمن عليه واسمعنا وارحمنا يا صالح ومحب البشر ولا تدخلنا التجارب لكن نجنا من الشرير واعطنا يارب دعة لكيما نصوم صوم نقيا ونبكي قدامك من أجل خطايانا واغفر لنا يا مخلصنا واشفق علينا يا سيدنا واصنع معنا رحمة لانا[١٩] نحن شعبك وغنم رعيتك لك المجد الى أبد الأبدين آمين	Listen to the true teacher, the holy teaching establisher and who commands good things, the father of all mercies, in the holy teaching of His mouth, Lord of all mercies called the sinners to the repentance in purity and chastity, He said: 'Look to your honour, your alms and your good deeds to be revealed in front of the people who do not have intelligence, do not blame them in front of the beholders, but if you fast, o beloved, wash your face, anoint your head with oil[20] let your fast be in secret. Pray to the Lord and cry out in front of Him with a pure heart and straight conscience and say: 'Our Father who is in heaven, Hallowed be Your name. Your kingdom come. For to You is the kingdom forever.[21] Grant us the joy of Your salvation.[22] Forgive us for our sins and trespasses as we forgive our debtors[23] Hear us and have mercy upon us, O Good and lover of the humankind. Do not lead us into temptation, but deliver us from evil. Grant us Lord humility in order to fast a pure fasting and to weep in front of You because of our sins. Forgive us, O our Saviour. Have spared, O our Master. Have mercy upon us for we are Your people and the sheep of Your folk for to You is the Glory forever and ever Amen!

Commentary

While the annual lectionary of Lower Egypt[24] and the Upper-Egypt[25] had been studied, and the same could be said for the Passion Week lectionary of Lower[26] and Upper-Egypt,[27]we can claim that the lectionary of the Lent did not attract the attention of the scholarly world. We find only few pages in Zanetti's study.[28]

The Tarh is a commentary of the Gospel of the first week of the Lent. The actual reading for the first Sunday of the Lent is taken from Mt 6:19-33, while Sunday before Lent is taken from Mt 6: 1-18 which deals with the fasting, alms and prayers.[29] This Tarh does not correspond to the actual reading. Unfortunately, we do not possess concordance of different manuscripts such as for the Holy Week[30]. This tarh may reflect a local tradition. It is important to mention that the other Turûhât of the rest of the Sundays of the Lent contained in this manuscript are identical to other Turûhât used actually, which makes our text unique.

In our text we gave the translation of the Coptic and another translation from the Arabic in order to show that the Arabic is more extended than the Coptic one.

The scribe made several mistakes in Coptic especially in Greek loan words. Some of them are completely disfigured that I translated them using the help of the Arabic language such as taskaliths synhdesis

The text also contains some grammatical anomalies such as `ⲙⲡⲉⲣⲁⲓϥ `ⲛϭⲱⲣⲡ ⲉⲃⲟⲗ ⲟⲩⲇⲉ `ⲙⲡⲉⲙⲑⲟ where the word oyde does not have any meaning.

The Arabic text is extended and longer than the Coptic version.

In order to be complete, we give the Tarh of the First Sunday according to the printed book which comments the Gospel of Matthew 6: 19-33.[31]

ⲁϣ ⲡⲉ ⲡⲟⲩⲛⲟϥ `ⲛⲧⲉ ⲡⲁⲓⲕⲟⲥⲙⲟⲥ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲭⲣⲏⲙⲁ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲁϩⲱⲣ ⲛⲏⲉⲧⲉ `ⲙⲙⲟⲛϩⲏⲟⲩ `ⲛϧⲏⲧⲟⲩ ⲟⲩⲇⲉ ⲟⲩϫⲓⲛϫⲫⲟ ⲉⲑⲙⲏⲛ ⲉⲃⲟⲗ ⲛⲁⲓ ⲉⲧⲉ ⲉⲑⲛⲁϭⲱⲗϫ `ⲛⲛⲓⲛⲟⲩⲥ ⲟⲩⲟϩ ⲉⲧϩⲱⲗⲉⲙ `ⲛⲛⲓⲕⲁϯ ⲟⲩⲟϩ ⲛⲓⲃⲁⲗ ⲉⲩⲟⲓ `ⲛⲭⲣⲉⲙⲧⲥ ⲉⲑⲃⲉ ⲛⲓϩⲃⲏⲟⲩⲓ `ⲛⲧⲉ ⲡⲁⲓⲕⲟⲥⲙⲟⲥ

(التفسير) ما هي فرح هذا العالم وما هي الأموال والكنوز التي لا نفع فيها ولا فائدة منها هذه التي تصيد العقول وتخطف الأفهام و تظلم العيون من أجل أعمال هذا العالم[٣٣] فان كنوز الغنى تزول وتفسد أما السالكون في ناموس الرب فيكون لهم الحياة والنجاة أسمعوا أيها الأحباء قول السيد المسيح وتعاليمه المحيية لا تكنزوا لكم كنوز على الارض فإنها تسلب العقول إلى الاهتمام الدنيوي فإن كنوز هذا العالم يغتصبها الصوص وينقبها السراق وينهبها الخاطفون بل اكنزوا لكم كنزوا في السماء التي لا يقترب إليها لصوص ولا سراق ولا خاطفون ولا ناهبون يمكنهم أن يدنوا اليها البتة فحيث تكون كنوزكم هناك تكون قلوبكم وأن تصيروا واحد مع المسيح في ملكوته ابغضوا العيون المتعظمة واتركوا القلوب البهيمية وأطلبوا الطعام السمائي واللباس البهي واحفظوا اجسادكم من النميمة لتكون مباركة لإنها هيكل للرب واحرسوا نفوسكم من الاختلاط الهيولي فانه هو الشرك الأول الذي يصيد الانسان أنظروا إلي طيور السماء وكيف أن الله يقوتها الق همك عليه وهو يعتني بك مثلها فانك لا تستطيع أبدا أن تزيد علي قامتك ذراعًا واحدًا أو تجعل شعرة واحدة بيضاء أو سوداء انظروا إلي العشب المثمر وزهر الحقل فأن سلميان في كل مجده لم يلبس كواحدة منها فاسمعوا أيها الأحباء وتأملوا أعماله وتوكلوا على رحمته واطلبوا النجاة وهذا كله تزدادونه فانه من هو الأله غير الهنا أو من هو الرب غيره أو من يشبهه وهو إله كل عزاء اللهم اعطنا نعمتك وافض علينا سلامك وارفع آثامنا وارحمنا كعظيم رحمتك

What is the joy of this *world*, and of the *riches* and the treasures that do not benefit and are useless that take the minds, hijacked the intellect and blind the eyes because of the affairs of this world.[33] The treasures of wealth will perish but those who practice[34] the Law of the Lord will have life and deliverance. Listen, o beloved the saying of the Lord Christ and life-giving teaching, lay not

up for yourselves treasures upon earth for these plunder the minds to the earthly affairs. For the treasures of this world are plundered by thieves, rifted by the robbers and looted by kidnappers, but lay up for yourselves treasures in heaven where neither thieves nor kidnappers nor robbers can drew near to them (the treasures). For where your treasures are there will be your heart and you became one with Christ in His kingdom. Hate the arrogant eyes and leave out the beastly hearts, seek for the heavenly food and the precious garments. Preserve your bodies from calumny let them be blessed because they are the altars of the Lord. Guard yourselves from carnal mixing for this is the first snare that hunts man. Behold the fowls of sky and how God feed them. Cast your burden upon Him and He shall sustain you in the same way.[35] And you cannot add to your stature one arm and you cannot make one hair white or black. Look to the fruitful plant and lilies of the fields that even Solomon in all his glory does not wear like one of these. Listen my beloved and consider deeds. Relay on His mercy and seek for the deliverance and these things shall be added to you. So who is God save our God. And who is Lord except Him. God grant us Your grace and abandon upon us Your peace. Take off our sins and have mercy upon us according to Your great mercy.

Conclusion

We discussed the relation between the lectionary and the Turûhât showing as G. Viaud, some forty years earlier shrewdly noticed:

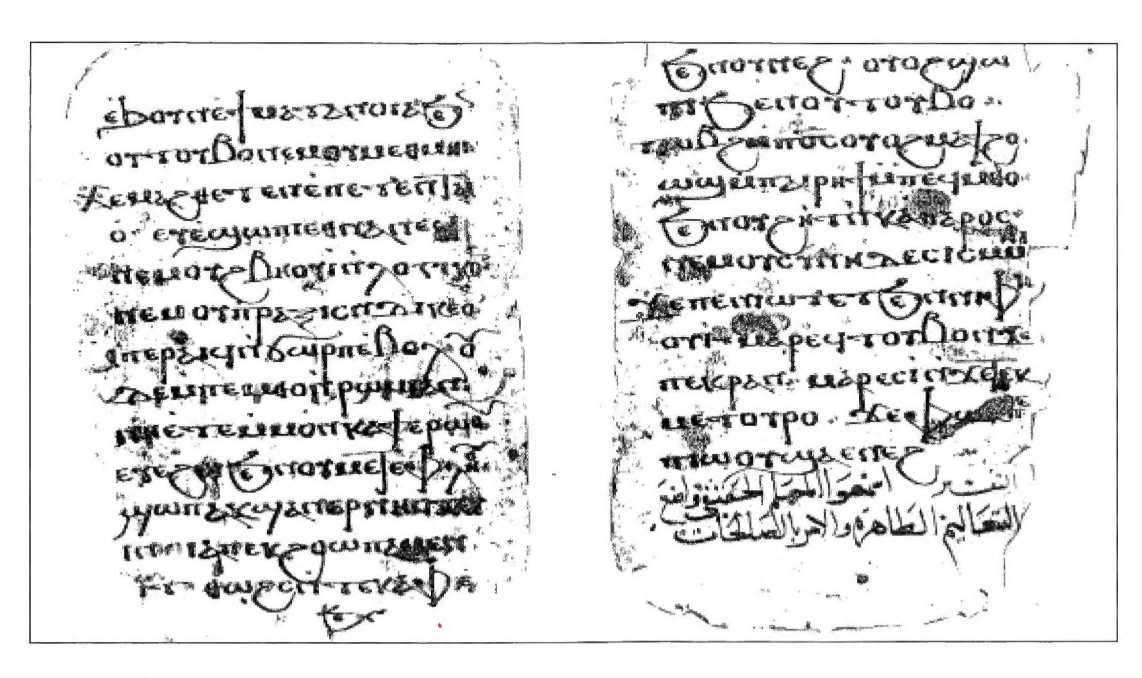
> « La liturgie Copte est riche à l'intérieur d'un certain « non fixisme ». Une empreinte de liberté, dans un cadre bien déterminé, permet à la liturgie Copte de s'accommoder des lieux où elle se célèbre ainsi elle laisse éclore des formes variées dont le contenu est stable, laissant passer le même message, transmettant le même mystère ».[36]

As U. Zanetti quoted regarding the liturgy of the White Monastery: 'even the simplest questions concerning the liturgy do not meet a satisfactory answer.'[37] Hence any publication contributes to our liturgical knowledge.

The liturgy was performed in Greek or Coptic and later translated into Arabic. This process did not attract the attention of the scholarly world. We prefer to provide the Coptic text with the original Arabic render.



(Fig. 1) Paris Copte 146 fol. 1r.



(Fig. 2) Paris Copte 146 fol. 1v-2r.



(Fig. 3) Paris Copte 146 fol. 2v.

Notes

* Professor, Centre for Early Christian Studies, Australian Catholic University.

1. G. Viaud, *La liturgie des Coptes d'Égypte* (Paris, 1978), 109.

2. O.H.E. Burmester, 'The Turuhat of the Coptic Year', *Orientalia Christiana Periodica* 3 (1937), 505-549 especially 507-512.

3. H.N. Takla, 'Copto (Bohairic)-Arabic manuscripts: Their role in the tradition of the Coptic Church', in: M. Immerzeel and J. van der Vliet (eds.), *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium-Proceeding of the Seventh International Congress of Coptic Studies, Leiden 27 August-2 September 2000* (Leuven, 2004), 639-646.

4. O.H.E. Burmester, *The Egyptian or Coptic Church Detailed Description of her Liturgical Services and Rites,*

Textes et documents (Cairo, 1967), 110, 218, 256, 265, 276, 283, 284, 285, 292, 300.

5. J. Muyser, 'Le Psali copte pour la première heure du Samedi de la joie', *Le Muséon* 60 (1952), 175-184; M. Cramer, 'Studien zu koptischen Pascha-Büchern', *Oriens Christianus* 49 (1965), 90-115

6. L. Delaporte, *Catalogue sommaire des manuscrits Coptes de la Bibliothèque Nationale de Paris* (Permière Partie Manuscrits Bohairiques) (Paris, 1912), 81 N° 97.

7. The place of this monastery is not mentioned. The Coptic Encyclopedia has three entries for the Dayr Abu Sayfayn cf. Ch. Coquin, 'Dayr Abu Sayfayn (Old Cairo)', R.G. Coquin & M. Martin, 'Dayr Abu Sayfayn (Qus)', R.G. Coquin & M. Martin, 'Dayr Abu Sayfayn Tamwayh', *Coptic Encyclopedia*, Vol.3 (New York, 1991), 710-712.

8. For the title of the father of two swards cf. K.H. Brune, 'Vom St. Merkurios zum Abu Saifain zur Ikonographischen Wandlung eines Heilegen', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 34 (1995), 15-20.

9. Lit' 'who stand up on this'.

10. Read ⲇⲓⲇⲁⲥⲕⲁⲗⲟⲥ based on Arabic render.

11. Read ϯⲙⲉⲧⲁⲛⲟⲓⲁ.

12. Read ⲙⲁϩⲑⲏⲧⲉⲛ.

13. Read ⲉⲑⲛⲁⲛⲉⲩ.

14. Read ⲛⲓϩⲃⲏⲟⲩⲓ.

15. Omit.

16. Read ⲥⲩⲛⲉⲓⲇⲟⲥ.

17. Mt 6:17.

18. The scribe wrote first the word in singular الرأفة and later changed his mind and corrected into plural الرأفات.

19. Read لأننا.

20. Mt 6:17.

21. Mt 6: 9-10.

22. Ps. 50 [51]: 14.

23. Mt 6:12.

24. U. Zanetti, 'Les lectionnaires Coptes annuels Basse-Égypte', *Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain* 33 (Louvain-La-Neuve, 1985), 9-14.

25. A. Pietersma and S.T. Comstock, 'A Sahidic lectionary of the New Testament ans th Psalms', *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 29 (1992, 57-66; U. Zanetti, 'Abû-l-Barakât et les lectionnaires de HauteÉgypte', *Actes du IV congrès copte* (Louvain-La –Neuve, 1988); M. Rassart-Debergh and J. Ries (eds.), *Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain* 40, vol. 1 (Louvain-La-Neuve, 1992), 450-462; M. Rassart-Debergh and J. Ries, 'Leçons liturgiques au Monastère Blanc: Six Typika', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 46 (2007), 231-304; M. Rassart-Debergh and J. Ries, 'Leçons liturgiques au Monastère Blanc: Ancient Testament', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 46 (2007), 205-230.

26. O.H.E. Burmester, *Le lectionnaire de la semaine sainte, Patrologia Orientalis* 24 fasc 2, 25 fasc 2 (Paris, 1933), 1943.

27. D. Atanassova, 'Zu den sahidischen Pascha-Lektionaren', *Coptic Studies on the threshold of a new millennium*, in: M. Immerzeel, J. van der Vliet (eds.), *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium* (Leuven, 2004), 607-620.

28. U. Zanetti, 'Les lectionnaires Coptes annuels Basse-Égypte', *Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain* 33 (Louvain-La-Neuve, 1985), 39-40.

29. Archdeacon Banûb Abdû كنوز النعمة لمعونة خدام الكلمة في شرح أناجيل السنة التوتية حسب توتيب ومعتقد الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، الجزء الرابع، الصوم المقدس، [Treasures of grace for the helping of the ministers of the words in the explanations of the Gospels of the Cairo: nd], 96.

30. O.H.E. Burmester, 'Le Lectionnaire de la Semaine Sainte texte Copte édité avec traduction française', *Patrologia Orientalis* 25 Fascicule 2, N° 122 (Paris, 1943), 475[427]-485[437].

31. Athanasius bishop of Bani Souif, ⲡⲓϫⲱⲙ `ⲛⲧⲉ ⲡϫⲓⲛⲕⲱϯ `ⲙⲡϣⲁⲓ `ⲛⲧⲉ ⲡⲓⲥⲧⲁⲩⲣⲟⲥ ⲛⲉⲙ ⲫⲁ ⲡⲓϣⲁⲓ `ⲛⲧⲉ ⲛⲓⲃⲁⲓ ⲛⲉⲙ ⲛⲓϯⲁⲗⲓⲁ `ⲛⲧⲉ ⲡⲓϩⲙⲉ ⲉ̅ⲑ̅ⲩ̅ ⲛⲉⲙ ⲛⲁ ⲡⲓⲛ̅ `ⲛⲉϩⲟⲟⲩ ⲉ̅ⲑ̅ⲩ̅ ⲕⲁⲧⲁ ⲧⲧⲁⲝⲓⲥ `ⲛⲧⲉ ϯⲉⲕⲕⲗⲏⲥⲓⲁ ⲉ̅ⲑ̅ⲩ̅ `ⲛⲣⲉⲙ`ⲛⲭⲏⲙⲓ `ⲛⲟⲣⲑⲟⲇⲟⲝⲟⲥ, [the book of the procession of the Feasts of the Cross and the Feast of the Palm (Sunday) and the psalis of the holy fortieth (days = lent) and the holy fiftieth days (the Eastertide) according to the rite of the holy Egyptian (Coptic) Orthodox Church], (Cairo, 1983), 113-114.

32. Up to here in the Coptic text.

33. Up to here in the Coptic text.

34. Lit 'walked'.

35. Ps. 55:22.

36. G Viaud, 'La procession des deux fêtes de la Croix et du Dimanche des Rameaux dans l'Eglise Copte', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 19 (1967-1968), 211-226, especially 225.

37. U. Zanetti, 'Liturgy in the White Monastery', *Christianity and Monasticism in Upper Egypt*, in: G. Gabra and H. Takla (eds.) (Cairo, New York, 2008), 201.